

205

Duplicate

PERIOD.  
FOLIO  
N  
1  
A71  
v.7  
102, 112

ANNO VII  
NUOVA SERIE  
FASC. XI-XII  
NOV. - DICEMBRE  
1904

RIVISTA  
DI STORIA DELL'ARTE  
MEDIOEVALE E MODERNA

# L'ARTE

DIRETTORE  
ADOLFO VENTURI

REDATTORE  
PIETRO TOESCA  
ROMA

EDITORI  
DANESI-HOEPLI  
ROMA-MILANO



## SOMMARIO DEL FASCICOLO XI-XII.

- Gustavo Frizzoni.** — La Pinacoteca Strossmayer nell'Accademia di scienze ed arti in Agram . . . . . Pag. 425  
(Con tredici illustrazioni nel testo).

- Lisetta Ciaccio.** — Gian Martino Spanzotti da Casale, pittore, fiorito fra il 1481 ed il 1524. 441  
(Con quindici illustrazioni nel testo).

- Florian Jubaru.** — La decorazione bacchica del mausoleo cristiano di Santa Costanza . 457  
(Con dieci illustrazioni nel testo).

**Miscellanea:**

- A. VENTURI. — Di alcune opere di scultura a Parigi . . . . . 469  
(Con sette illustrazioni nel testo ed una tavola).
- A. COLASANTI. — Un polittico di Giovanni Boccati a Belforte del Chienti . . . . . 477  
(Con due illustrazioni nel testo).
- ID. ID. — Un quadro ferrarese nella galleria Colonna . . . . . 481  
(Con una illustrazione nel testo).
- L. FIOCCA. — La Chiesa di Santo Spirito o del Vespro. . . . . 484  
(Con cinque illustrazioni nel testo).
- A. MUÑOZ. — Due trattati « de natura animalium » del secolo XVI nella Biblioteca Vaticana. 486  
(Con dieci illustrazioni nel testo).

**Corrieri:**

- Notizie di Londra (C. J. F.) . . . . . 493  
(Con sei illustrazioni nel testo ed una tavola).
- Notizie di Toscana (P. D'ACHIARDI). . . . . 500  
(Con una illustrazione nel testo).
- Notizie delle Marche (E. CALZINI). . . . . 503
- Notizie degli Abruzzi (P. PICCIRILLI) . . . . . 504  
(Con quattro illustrazioni nel testo).
- Notizie di Sicilia (E. MAUCERI). . . . . 507  
(Con due illustrazioni nel testo).
- Notizie Romane (P. TOESCA - A. MUÑOZ) . . . . . 509  
(Con quattro illustrazioni nel testo ed una tavola).

**Bibliografia:**

- Recensioni: Georges Lafenestre, *L'Exposition des Primitifs français* (G. FRIZZONI) . . . . . 517  
(Con una illustrazione nel testo ed una tavola).
- Paul Vitry et Gaston Brière, *Documents de sculpture française du Moyen-âge* (M. REYMOND). . 520  
(Con cinque illustrazioni nel testo)
- Pierre Gusman, *La villa impériale de Tiber (Villa Hadriana)* (G. FOGOLARI). . . . . 523

---

Il dott. Pietro Toesca si è allontanato da Roma e ha abbandonato la redazione de **L'Arte**, condotta da lui con quella cura e coscienza che i lettori avranno saputo apprezzare. Per l'anno venturo assumerò anche la redazione.

ADOLFO VENTURI.



## LA PINACOTECA STROSSMAYER

NELL'ACCADEMIA DI SCIENZE ED ARTI IN AGRAM



J. G. Strossmayer

POICHÈ a ben pochi fra i nostri connazionali, cultori dell'arte, sarà dato di visitare la remota capitale del regno di Croazia, crediamo vorranno fare buon viso ad una breve descrizione della sua pubblica Galleria, la quale, contrariamente a quanto da molti forse si sarebbe creduto possibile, contiene parecchi quadri, massime delle nostre scuole, degni di essere rammentati, da chi potè esaminarli *de visu*, e di essere almeno in parte graficamente illustrati.

« Già fino dal 14 marzo 1866 il protettore e fondatore dell'Accademia slava meridionale di scienze e di arti, il vescovo J. G. Strossmayer, aveva promesso di fare donazione della sua raccolta di dipinti e d'altri oggetti d'arte all'Accademia stessa, e infatti con atto di donazione datato del 2 ottobre 1868 diede effetto al suo divisamento. La raccolta avrebbe dovuto essere consegnata all'Accademia dopo la sua morte; ma in seguito egli prese un'altra risoluzione e si dichiarò pronto di consegnare

ogni cosa non appena una sede opportuna fosse stata preparata. Anche di questa cosa egli si prese cura. Il 25 marzo 1875 elargì all'Accademia la somma di quaranta mila fiorini, colla quale fu data la spinta alla esecuzione di un edificio destinato all'Accademia e alla Galleria. V'aggiunse più tardi altri 20 mila fiorini, e per la decorazione delle arcate due mila fiorini. E allorchè l'edificio si trovò compiuto, nello stile della Rinascenza italiana, per opera dell'architetto Fr. Schmidt, mediante una spesa di pressochè trecentomila fiorini, lo Strossmayer esternò il desiderio, che i dipinti fossero trasferiti a sue spese ad Agram, dalla sua residenza di Diakovar. Finalmente il 9 novembre 1884 la Galleria fu dal donatore stesso consegnata al pubblico e per deliberazione dell'Accademia designata colla denominazione di *Pinacoteca accademica Strossmayer*.

« La Pinacoteca è il frutto di grandi ricerche fatte nel decorso di una cinquantina di anni circa. Nell'elenco annesso all'atto di donazione del 1868 sono enumerati 113 dipinti, mentre nel 1883 ne furono consegnati all'Accademia ben 250. L'ardore del raccoglitore riceve la sua spiegazione dal fatto, che il vescovo contemporaneamente aspirava alla edificazione di un nuovo duomo, degno della sua residenza; per cui si trovò a contatto con artisti e conoscitori, e si mise a raccogliere opere d'arte. Avendo viaggiato assai, si era formato un buon occhio nel ravvisarle e giudicarle. Raramente tuttavia egli si rimetteva esclusivamente al proprio giudizio, ma soleva ricorrere all'apprezzamento dei più competenti, quando si presentava qualche quadro di maggior valore, come risulta dagli allegati agli atti riferentisi alla Pinacoteca, conservati nell'Accademia.

« I quadri donati dallo Strossmayer furono acquistati per la maggior parte in Italia e appartengono alla scuola italiana, mentre i pittori di altre scuole sono scarsamente rappresentati nella sua raccolta.

« Posteriormente pervennero in dono alla Galleria altri doni da altre parti, d'importanza sensibilmente inferiore tuttavia, a confronto del fiore della sua raccolta. Mediante le donazioni minori l'Accademia venne in possesso di quadri svariati dei tempi moderni. In fatto di acquisti poi la Galleria non poté ottenere gran cosa, per deficienza di mezzi ».

Tale il proemio al catalogo della Pinacoteca Strossmayer, redatto in lingua croata, cortesemente trasmessoci dall'egregio amico e mecenate, il signor Alessandro Lederer di Budapest. Al quale, a onore del vero, andiamo debitori di altro vie più segnalato favore, anzi di un dono generoso, consistente nell'averci fornito le fotografie da servire d'illustrazione grafica a questa nostra rassegna, avendole egli fatte eseguire a sue proprie spese.

Ed ora, prima di entrare in argomento, sia lecito allo scrivente rievocare qui la grata impressione provata già alla vista dell'ambiente esteriore in cui trovasi collocata l'Accademia, non che dell'edificio stesso, ideato in forma tanto decorosa e consona alla sua destinazione. Esso sorge nel bel mezzo di un quartiere nuovo, attiguo alla stazione ferroviaria, ricco di palazzi e di case signorili, prospicienti diverse piazze e viali, ombreggiati da piante ben cresciute e rallegrati da splendide aiuole di fiori.

\* \* \*

Il palazzo dell'Accademia, di modiche dimensioni, occupa un'area quadrata, libera da ogni parte. Nel centro avvi un cortile, coperto a vetri, con portici attorno, a due piani. Nella parte inferiore stanno esposti parecchi frammenti d'interessanti sculture, testimoni eloquenti del dominio della civiltà romana nell'antica Dacia, e nelle sale circostanti altre raccolte di antichità e di oggetti attinenti alle scienze naturali.

Il porticato del piano superiore è decorato da buone copie delle grandi composizioni di Raffaello nelle Stanze vaticane, attribuite a Carlo Maratta, a quello stesso artista cioè a dire che si assunse il delicato incarico di restaurare gl'insigni originali secondo i criteri de' suoi tempi, non rispondenti certamente a quanto si richiederebbe al giorno d'oggi, in considerazione del maggiore rispetto del dipinto primitivo. Alla Pinacoteca in fine sono riservate le sale attigue bene rischiarate da ampie finestre.

Nella prima, che serve in certo modo da vestibolo, entro apposite vetrine stanno esposti tredici indumenti sacerdotali, riccamente ornati, parte a composizioni, parte a singole figure, ricamate, in gran parte lavori italiani del xv secolo. Vi si vedono inoltre alcuni rilievi in avorio, tedeschi e bizantini d'origine, non che una terracotta robbiana appesa al muro, dove è riprodotto anco una volta il noto motivo grazioso della Vergine in adorazione del divino Bambino, cui sovrasta nella centinatura l'immagine del Padre Eterno circondato da angeli.

La prima stanza, come di prammatica, è dedicata ai sedicenti *primitivi*, rappresentati da buon numero di tavole di piccole dimensioni, fra le quali si riscontrano alcune cosette non ispregevoli, in ispecie delle Scuole fiorentine e senesi, tutte a soggetti religiosi, bene inteso. Fra le fiorentine se ne presenta una tuttavia che le supera tutte per intimo pregio artistico. Non per nulla essa occupa il posto d'onore nel loro centro ed è munita di apposita tendina per proteggerla da eventuale eccesso di luce che potrebbe offenderla; si tratta di una vera, di una genuina opera del principe fra i pittori religiosi per eccellenza, v. a d. del celestiale frate Giovanni Angelico da Fiesole (fig. 1). Come si vede nella riproduzione, due soggetti differenti vi sono espressi, ossia, nel riparto a sinistra l'episodio mistico del Santo d'Assisi al Sasso della Vernia, quando, rapito nella più ardente estasi religiosa, riceve le stimmate alle mani, ai piedi, al costato, mediante la visione del Signore crocefisso; nella parte destra quello dell'assassinio di San Pietro martire. Lo spirito dell'artista vi è tutto quanto, compenetrato quale lo conosciamo di quella profonda convinzione ascetica ch'egli



seppe estrinsecare con islancio pari alla ingenuità insita alla sua natura. Da ciò l'efficacia, la chiarezza delle sue rappresentazioni, che sanno dare tanto rilievo all'essenziale di quanto egli ha inteso richiamare alla mente e al cuore dei fedeli, mediante il prestigio del suo pennello. Si potrebbe anzi dire che i fatti che egli ha voluto illustrare hanno vie maggiore risalto per sè stessi quanto più infantilmente imperfette e primitive sono le parti accessorie delle roccie, delle boscaglie, delle case, introdotte nel fondo.

Dove e in quale tempo precisamente lo Strossmayer abbia saputo scovare simile gioiello, non si sa; di certo esso gli sarà stato invidiato da più di un raccoglitore amante del puro Quattrocento.

Più in là si progredisce nel tempo, volgendo lo sguardo ad una esposizione per verità alquanto monotona, di Madonne del Quattrocento, per la maggior parte toscane. Ve ne sono



Fig. 1 — Fra Giov. da Fiesole: San Francesco e San Pietro Martire  
Agram, Galleria Strossmayer

parecchie alle quali è stato applicato senza alcun dubbio infondatamente il nome di Fra Filippo Lippi; un'altra attribuita a Paolo Uccello, accennerebbe piuttosto ad un pittore affine a Lorenzo di Credi. Quella che deve attirare maggiormente lo sguardo dell'amatore è un tondo, nel quale facilmente si ravvisano i tipi, di una certa dolce mestizia, propri di Filippo Lippi (fig. 2).

Sgraziatamente la collocazione troppo alta rende difficile un apprezzamento ben preciso del dipinto, che non ci riesce nuovo fra le composizioni dell'autore. È una replica cioè (a meno che si debba dire copia), con qualche semplificazione, di un tondo originale del Lippi iuniore, che gl'intelligenti per molti anni andavano ad ammirare nell'antico palazzo dei marchesi Santangelo a Napoli, finchè venne il momento che l'oro americano riescì a persuadere i proprietari della convenienza di cederlo, lasciandone il godimento ad un forestiero che certamente doveva meglio apprezzarlo. L'assunto del quadro come si vede, è oltremodo gentile e spiritualmente inteso.

Davanti un parapetto la giovane Santa Margherita, con una croce nella sinistra viene porgendo il San Giovannino inginocchiato al Bambino Gesù, il quale, sorretto dalla Madre, teneramente gli si accosta, essendo spettatore il Padre putativo, dalla testa notevolmente



pittoresca, appoggiato al suo bastone. Confrontato l'esemplare di Agram con quello d'America, in possesso della signora S. D. Warren di Boston, non c'è da esitare a dare la preferenza a quest'ultimo, più ideale, starei per dire più aereo e luminoso in ogni sua parte (fig. 3), a cominciare dalle figure e dai loro panneggiamenti, per venire fino al paesaggio nel fondo del quadro. Così pure le differenze che si avvertono negli accessori sul parapetto



Fig. 2 — Filippino Lippi: La Madonna coi due Bambini fra San Giuseppe e Santa Margherita  
Agram, Galleria Strossmayer

e nel motivo architettonico dietro il San Giuseppe parlano tutte in favore di quest'ultimo. Notabili per finezza di riproduzione del vero sono infatti la croce del San Giovannino, la scatola, il libro, il cestino, disposti sulla balaustra; il pilastro, reggente un'arcata appena accennata, è di un gusto decorativo sommamente caratteristico per l'autore. Nel tondo di Agram, invece, il pittore se l'è cavata in modo più sommario, limitandosi a far figurare due funghi sul parapetto e semplificando tutto il rimanente nel fondo.

Bernardo Berenson, nell'articolo dedicato all'esemplare della signora Warren,<sup>1</sup> lo associa

<sup>1</sup> V. *Revue Archéologique*, Parigi, a. 1900, II, p. 238-243.



per eminenza di merito artistico a due altri quadri di Filippino, nei quali emergono i pregi di delicatezza e di soavità intimamente fiorentini, e sono quello, tanto celebrato, della Badia e quello di Santo Spirito, a Firenze. A quest'ultimo lo accosta giustamente, come lavoro da assegnare allo stesso periodo della vita dell'autore, desumendolo non solo dalla maniera con cui sono intese e condotte le figure, ma altresì dalle caratteristiche di tipo propriamente individuale che si manifestano nella complicata decorazione del pilastro, con quel suo capitello fantasticamente ornato di figure umane e con quel fusto decorato di panoplie, quali non appariscono se non nelle sue opere dello stile più progredito, mentre anteriormente lo vediamo usare la decorazione ricavata dall'elemento vegetale puramente. Trasformazioni



Fig. 3 — Filippino Lippi: La Madonna coi due Bambini fra San Giuseppe  
e Santa Margherita  
Boston, Raccolta Warren

codeste che si spiegano per mezzo della profonda impressione che il gentile artista dovette avere riportato da Roma, dov'era stato chiamato ad eseguire gli affreschi della cappella Carafa in Santa Maria della Minerva, e che in mille modi egli si compiacque di rivelare nella decorazione pittorica della cappella Strozzi in Santa Maria Novella di Firenze, verso gli ultimi anni della sua vita. Considerato d'altra parte come nella cappella nominata egli si mostri già avviato decisamente sulla via del barocco e del manierato, e che anche nella sua Adorazione de' Magi agli Uffizi, datata dal 1496, ne porga manifesti indizi, si potrà concludere col Berenson che il suo bel tondo abbia ad essere stato eseguito poco tempo dopo il 1490.

Un'altra tavola d'impronta prettamente fiorentina nella Galleria Strossmayer è quella al n. 56 del catalogo, rappresentante la Vergine col Divin Putto e due angeli ai lati (fig. 4).



Viene aggiudicata a Benozzo Gozzoli, ma non c'è da esitare in realtà a ravvisarvi la mano di Cosimo Rosselli, uno dei collaboratori noti alla decorazione pittorica delle pareti della Cappella Sistina. Non ostante gli elogi prodigatigli dal Vasari e il favore incontrato presso



Fig. 4 — Cosimo Rosselli: La Madonna col Bambino fra due Angeli  
Agram, Galleria Strossmayer

Sisto IV, pel grande uso da lui fatto delle dorature in quei dipinti, ogni persona di buon gusto vorrà riconoscere ch'egli apparisce il più debole fra i valentuomini che eseguirono gli affreschi della insigne cappella sotto la direzione di quel bell'ingegno che fu Sandro Botticelli. Tutto considerato il Rosselli riesce più gustoso in un'altra cappella da lui frescata, v. a d. in quella detta del *Miracolo*, che rappresenta la dispensa del calice eucaristico a schiere di religiosi nella chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze. Non mancano nelle gallerie ed anche in



alcune chiese i suoi dipinti in tavola. La più notevole forse è quella dell'altare di Tutti i Santi, in Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Quivi ed altrove i suoi tipi si ripetono e si fanno scorgere per indizi peculiari, massime per certa singolare squadratura delle teste,



Fig. 5 — Ridolfo del Ghirlandaio: La Madonna col Bambino benedicente al S. Giovannino  
Agram, Galleria Strossmayer

per certa conformazione dei nasi, alquanto lunghi e rigidi, per certo convenzionalismo nella disposizione delle ricciute capigliature e via dicendo. Sono cose che ci si riaffacciano spiccatamente nel quadro che ci sta sott'occhio, il quale nullameno si può noverare fra le più piacevoli sue opere. L'equivoco con Benozzo Gozzoli può darsi si spieghi più che altro per una casuale somiglianza della testa del Putto con quelle che si vedono in talune sue tavole.



Dove il catalogo, deficiente di critica a vero dire tutto quanto, esce assolutamente di carreggiata, si è nel dare senza esitazione a Lorenzo Costa una tavola colla Madonna, il Bambino e il San Giovannino, che non gli appartiene in verun modo. Chiunque abbia la benchè menoma familiarità coi Fiorentini vorrà scorgervi le tracce di uno dei loro, anche in base alla semplice riproduzione che se ne dà nella qui unita figura 5. A prima vista diversi indizi, in ispecie il modellato del Putto, l'andamento delle pieghe nei panni della



Fig. 6 — Ridolfo del Ghirlandaio: L'andata al Calvario  
Londra, Galleria Nazionale

Vergine, fanno pensare ad un autore prossimo a Lorenzo di Credi. Soggetti simili trattati da Lorenzo, come è noto, abbondano nelle chiese e nelle gallerie, ma sono improntati di forme più spiccate, che bene lo caratterizzano nella sua natura individuale.

Nel quadro di che ci occupiamo invece, a chi bene lo esamini, apparirà un autore di una categoria più subordinata, di tempra meno originale, comechè appartenente ai più bei tempi dell'arte locale. Il vero autore infine si palesa a chi, come lo scrivente, si trovi nella condizione di avere veduto l'originale, condotto con una tecnica eccellente, in colori succosi e di una profonda intonazione, che si scosta alla sua volta da quella chiara di Lorenzo e di molti altri fiorentini dediti alla più pura pittura a tempera. Egli è, se non andiamo errati,



il figliuolo di Domenico Ghirlandaio, cioè quel Ridolfo, che si potrebbe ben chiamare uno dei primi eclettici della Scuola fiorentina, da che sui primi del Cinquecento dovette sentirsi sensibilmente soggiogato dalla presenza in Firenze di due ingegni di soverchiante potenza, Leonardo da Vinci e Raffaello.

Il nostro quadro verosimilmente di poco precede codesto periodo: l'esecuzione sommamente accurata è indizio delle pratiche del Quattrocento; l'influenza di Lorenzo di Credi



Fig. 7 — Mariotto Albertinelli: Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso  
Agram, Galleria Strossmayer

non vorrebbe esservi disconosciuta, se non altro nel modo di comporre. Guardando poi al paesaggio e alla straordinaria accuratezza con cui è eseguito, gli si riconoscerebbero quasi delle qualità da miniatore.

Com'egli sia venuto poi mano a mano allargando la sua maniera col processo degli anni lo proverebbe meglio di ogni altro suo dipinto, quello che crediamo sia da considerare quale suo capolavoro, ossia la grande tavola dell'Adorazione dei pastori, della Galleria di Budapest,



munita di nitido cartello, recante il nome dell'autore e la data MDX. Essa ci è una riprova delle impressioni sentite da Ridolfo ed estrinsecate anche dopo la partenza dei due luminari dell'arte sovracitati, potendosi costatare come per un verso si senta tuttora l'alito raffaellesco



Fig. 8 — Mariotto Albertinelli: L'Annunciazione  
Volterra, Cattedrale

nei graziosi tre angeli che cantano gloria, nel San Giuseppe, nella Madonna e financo nell'aereo sfondo a paese, per un altro nel giovane pastore dal capo inghirlandato appaia un profilo eminentemente leonardesco. Intorno a questo capolavoro del pittore ha ragionato Adolfo Venturi nella sua illustrazione della Galleria di Budapest.<sup>1</sup>

Un'altra opera certamente anteriore di tempo e che s'accosta vie più nel modo di eseguire a quella che gli vorremmo rivendicare ad Agram, sarebbe il grande quadro dell'*Andata al Calvario*, della Galleria Nazionale di Londra e di cui ci piace dare un'immagine riassuntiva nell'unita figura 6.

<sup>1</sup> Vedi *L'Arte*, dell'anno 1900, pag. 239.



La perla della Galleria Strossmayer è una tavola quadrata di modiche dimensioni, raffigurante Adamo ed Eva cacciati dal paradiso (fig. 7). È la quintessenza dell'arte fiorentina sull'albeggiare del Cinquecento, non esente di qualche impressione derivata dai prodigi di raffinatezza, quali si erano rivelati in Firenze e altrove dalla presenza di opere d'arte fiamminga. Questa impressione si constata massime nella parte concernente il paesaggio co'suoi cespugli, le sue piante e i fiorellini oltre ogni dire delicati e fini, ond'è cosparso il terreno, che nell'originale si possono distinguere ad uno ad uno. Benchè nelle note al catalogo sia fatto cenno del nome del vero autore, Mariotto Albertinelli, il quadro è registrato sotto quello di Fra Bartolomeo della Porta. In realtà tutto vi è d'indizio in favore del primo, che divenne di poi collaboratore del secondo. Lo scambio dei due nomi altre volte venne fatto erroneamente, come è il caso fra altro nel grazioso altarino del Museo Poldi-Pezzoli, ch'è da assegnarsi probabilmente allo stesso tempo, essendo datato MD. Fra Bartolomeo suole dispiegare maggiore ampiezza di linee, maggiore larghezza nel comporre e nel trattare le singole figure. Nè si saprebbero riconoscere come suoi i tipi umani che ci si presentano in questo quadro, a cominciare dalla immagine del Padre Eterno che comparisce dall'alto, per venire ai protagonisti, i nostri progenitori. Un profilo come quello dell'Eva invece si riscontra in più di un'apparizione femminile di Mariotto, per esempio, nello stesso tabernacolino del Museo Poldi-Pezzoli, nella Madalena che abbraccia la croce dell'affresco del maestro alla Certosa di Firenze, e in embrione altresì potrebbe dire, in un angelo annunciante di un prezioso suo quadro poco conosciuto generalmente, esistente nella cattedrale di Volterra, che appunto per questo motivo ci piace di raccomandare alla osservazione degli studiosi (fig. 8). I quali, oltre a molte finzze di un'opera d'arte squisita, da attribuirsi ad un tempo anteriore al mille e cinquecento, vi scorgeranno un'altra mezza figura di Padre Eterno analoga a quella del quadro di Agram. Lo Strossmayer deve averlo comperato a Roma, dove lo scrivente lo vide ben 30 anni or sono, in mano di un certo Baseggio negoziante di antichità. Lo vide contemporaneamente il senatore Giovanni Morelli, il noto critico, e alla sua volta non esitò a constatarvi un prodotto dei più raffinati della mente e della mano dell'Albertinelli. La parte meglio conservata vi è quella concernente il paesaggio, mirabile anche pel senso



Fig. 9 — Filippo Mazzola: Cristo alla colonna  
Agram, Galleria Strossmayer



pittresco spiegato dall'artista nella prospettiva dei fondi, ai quali l'occhio giunge spaziando sulla superficie dei verdeggianti prati intramezzati da leggiери alberi e da folti arbusti. Le figure invece non sono pur troppo nel migliore stato, i colori delle carni essendo stati evidentemente da qualche restauratore sensibilmente sfregate e ripassate.

Per finire coi Toscani, di qualche entità, rimane da rammentare una mezza figura di N. S. colla croce e la corona di spine fra le mani. Il catalogo lo qualifica per opera della Scuola Lombarda del XV secolo (n. 81), ma si può stare certi che a quella Scuola non appartiene, bensì alla Senese. Dalla forma della testa, da quella degli occhi, dal colorito vi sarebbe da ricavare forse quanto basta per pensare ad un pittore quale Bernardino Fungai.

Fra gl'italiani d'altre regioni si noterà un Palmezzano incontestabile, anche se non fosse segnato, com'è, del nome e della data 1525, opera melensa e noiosa, quali sono quelle in genere della sua età provetta, più alcune cosette di Scuola Umbra, di scarsa importanza. Se è giustificato per una di queste l'invocazione del nome dello Spagna, non lo è punto quello dei precursori di Raffaello, il Pinturicchio e Timoteo Viti.

Non mette conto del resto di dilungarci ulteriormente col ribattere buon numero di altri battesimi infondati.

Una speciale menzione la merita invece una figura di Cristo dai fianchi in sù, legato alla colonna, firmato: *Filipus Mazola p. p.* (pictor parmensis) (fig. 9), che non si dovrebbe avere difficoltà a riconoscere per la migliore cosa che sia mai uscita dal suo pennello. Chiara di colore, testa ottimamente modellata, corpo ragionevolmente atteggiato, si direbbe che il pittore vi avesse voluto emulare qualche analogo tema trattato dal grande Antonello da Messina, o altrimenti di aver sortito una natura per certi rispetti analoga alla sua, in modo da essere riescito a risultati relativamente analoghi, tenuto conto della debita differenza fra la potenza e la magia tecnica dell'artista siciliano e le facoltà più limitate del padre del Parmigianino. E lo proverebbero certi suoi ritratti (muniti financo di cartellini foggianti alla maniera di quelli di Antonello), non meno che il Cristo della Galleria di Agram.<sup>1</sup> Il quale, a vero dire, si presenterebbe viemmeglio se le carni del corpo non fossero state troppo radicalmente ripulite.

Fra i Veneti figura, ben che modestamente, Vittore Carpaccio. Non già per due predelle, illusoriamente aggiudicategli e che sono se mai delle caricature di opere sue, ma per due tavole a singole figure, rispondenti ai Santi Sebastiano e Pietro martire. Sul tronco cui è legato quest'ultimo leggesi di mano sua: *P. Victor Carpathius venetus 1514*. Sono cose alquanto deboli e che non rappresentano l'autore dal suo lato più interessante, ch'è quello d'illustratore delle antiche leggende e cronache. Dalle indagini fatte a Venezia per opera del dott. Gustavo Ludwig, risulterebbe che le due figure in origine avessero fatto parte di una ancóna anticamente situata nella chiesa di Santa Fosca a Venezia.

Ai due Santi messi sotto vetro e dati a Cima da Conegliano (n. 243), arieggianti Giov. Bellino, non si saprebbe prestar fede. L'incertezza nella esecuzione ce li rende piuttosto sospetti. Il sedicente Mantegna (Madonna col Bambino e quattro Santi) a dire molto si risolve in un modesto Vincenzo Catena. Buono a modo suo un soggetto allegorico di Benedetto Caliari.

Tributato quel po' d'onore che si conviene ad una graziosa Madonna del sentimentale Sassoferrato, ad una serie d'improvvisazioni coloristiche di Andrea Schiavone, e ad un Cristo in croce creduto del Correggio (n. 112), ma che potrebbe forse essere da ascrivere al nostro Morazzone, passando oltre ad infiniti altri nomi di celebri autori, tanto nostrani quanto esteri, per lo più evocati senza fondamento, ci rimarrebbero da illustrare due tavolette delle Scuole germaniche, invocando l'ultima parola dagli intelligenti loro connazionali.

Troviamo dal catalogo messa in relazione col nome dei Van Eyck o della loro Scuola quella dove vedesi una figura lanciata di Madonna ritta in piedi in un ambiente formato

<sup>1</sup> Come conferma si dà qui riprodotto il ritratto fiero del Mazzola della Galleria Borromeo (fig. 10).





Fig. 10 -- Filippo Mazzola: Ritratto virile  
Milano, Galleria Borromeo



Fig. 11 — Scuola di Colonia (?)  
La Madonna col Bambino fra due Angeli  
Agram, Galleria Strossmayer

l'Adorazione dei pastori (fig. 12). Nessun intelligente vorrà accettare pel medesimo l'attribuzione a Luca di Leida, nome del quale si è fatto così flagrante abuso in tante gallerie d'Europa, laddove si sa ch'egli dipinse pochissimo ed attese invece assiduamente all'arte dell'incisione, nella quale si acquistò fama da corifeo. Comunque sia quest'Adorazione è opera degna di essere accuratamente studiata, recando certe impronte di originalità non comuni. Vividamente illuminate ed animate vi sono le figure, la prospettiva aerea nel fondo resa con notevole efficacia. Spetta ai conoscitori più provetti dell'arte tedesca il tentare di stabilire, in base ai molti dati che offre il dipinto, a quale scuola locale e fors'anco a quale maestro vada assegnata. In presenza dell'originale lo scrivente credette intravedervi parecchi indizi da far pensare ad uno dei più singolari pittori tedeschi, punto conosciuto in Italia, ma assai riputato in patria, v. a d., a quel Matteo Grünewald di Aschaffenburg, da taluno qualificato, in grazia di certe sue specialità, pel Lorenzo Lotto della Germania. In proposito si avrebbero da rilevare come tratti caratteristici il modo acuto di portare le luci sulle parti più sporgenti, i tipi contorti, visibili costì massime nelle figure degli angeli, il panneggiare abbondante ed esteso, quel non so che di secessionista nel genere dell'architettura e delle rispettive decorazioni.

a guisa di abside, mentre tiene il Bambino raccolto fra le braccia e le fanno ala ai lati due angeli musicanti (fig. 11). In onta alla sua rigidità spiccatamente settentrionale è un dipinto piacente per purezza di sentimento e limpidezza di colorito, ma se non andiamo errati, piuttosto che nella Scuola fiamminga trova il suo posto nella germanica. La figura meglio riuscita nella movenza e nella forma della testa è quella dell'angelo che suona l'arpa, attenendoci alla quale saremmo indotti a pensare all'antica Scuola di Colonia, qual'è rappresentata dal loro pregiato Stefano Lochner, autore del rinomato trittico del duomo di Colonia. Il soggetto, tale e quale si vede qui espresso, deve avere trovato gradimento fino da tempi antichi, poichè lo scrivente ebbe a vederne due repliche antiche in altre raccolte, la migliore delle quali si trova in possesso di un cultore appassionato dell'arte dei bei tempi, il pittore parigino Emanuele de Sainville.

L'altro quadro di Scuola tedesca indubbiamente, rappresenta la Natività di N. S. col-





Fig. 12 — Matteo Grunewald (?): L'Adorazione dei pastori  
Agram, Galleria Strossmayer

\* \* \*

Una sala che sta da sè e che è destinata ad offrire una speciale attrattiva ad ogni buon-gustaiò della nostra arte, la più raffinata e gentile, è quella dove in apposite vetrine stanno esposti dei codici antichi e dei singoli fogli ornati con pitture in miniatura di origine italiana, fine del xv secolo. Cose di superlativa bellezza e conservazione, appartenenti alla fine del xv secolo. Si distingue fra altri quello che porge un ritratto in profilo di un principe aragonese di Napoli, dipinto al basso entro il margine che circonda una pagina (codice A.), e così pure quello rappresentante un paradiso, ricco di figure di angeli, di beati e via dicendo.

La brevità del tempo concesso allo scrivente non gli permise se non di prenderne visione affatto fugace. Se anche di questa parte si potessero ottenere delle buone fotografie, gli studiosi ne sarebbero grandemente edificati.

La sala dei quadri moderni altresì meriterebbe di attirare l'attenzione dello studioso, contenendo parecchie opere di pregio, di autori quali un Edoardo Steinle, Siemiradzki, Kuppelwieser, Francesco Hayez, Nicola Consoni, ed una Madonna con Santi ed Angeli di straordinaria delicatezza, del comm. Lodovico Seitz, attuale direttore delle raccolte vaticane.

GUSTAVO FRIZZONI.



## GIAN MARTINO SPANZOTTI DA CASALE, PITTORE

FIORITO FRA IL 1481 ED IL 1524



L Piemonte indubbiamente non ha dato molto al nostro rinascimento delle arti: la più occidentale delle terre d'Italia, quasi addossata alle Alpi, gigantesche sì anche qui, ma meno estese in larghezza che in qualunque altro tratto della loro catena, ed aperte con numerosi e relativamente facili varchi verso la vicinissima Francia, sì da essere più ponte di contatto che non barriera di divisione, il Piemonte fu sempre in tutto il medio evo primeggiato, più che dalla coltura italiana, da quella francese, sia nella lingua, che nelle forme del culto, nei costumi, perfino nelle foggie di scrittura, e così anche nelle arti. Il primo rinascimento italiano quindi, il nostro Quattrocento che fu tutta una forza spontanea di creazione in un popolo intero, diviso politicamente, ma avente di comune l'anima giunta ad un egual punto di cultura, non poteva estendersi molto impulsivamente fra i castelli feudali dell'ancora semibarbaro e povero Piemonte: nè quando più tardi il rinascimento nostro, divenuto sì meraviglioso da attrarre a sè l'attenzione generale, fiorì come una moda fastosa anche in terre straniere, nemmeno allora poté il Piemonte dare gran contributo all'arte delle regioni sorelle, privo com'era di potenti e ricchi principi che magnificamente lusingassero artisti locali e ne attraessero di stranieri.

Ma con tutto ciò il Piemonte era sempre suolo italiano, aperto con le sue terre del Biellese e del Vercellese verso l'ampia pianura lombarda; cosicchè non era possibile che il soffio dell'arte nostra rinascete non vi giungesse, benchè illanguidito e paralizzato da troppe altre influenze. Onde, se i paesi dell'alto Po delle due Dore e della Sesia non ebbero parte molto gloriosa nell'arte italiana, ciò non vuol dire che anche là, specialmente nelle terre più staccate dalle Alpi francesi, la nuova parola non vi ridestasse almeno qualche anima desiosa di cose belle e gentili: sì che vi furono in Piemonte sia artisti meritevoli e stimati, che signori e comunità che dessero loro lavoro. Ed il buio in cui siamo a questo riguardo è più che ad altro dovuto alle successive disastrose vicende politiche ed all'incuria ed indifferenza del popolo pedemontano dei secoli posteriori, che quasi tutto ha lasciato andare in rovina e tutto ha dimenticato, se non i nomi dei due soli artisti che, varcati i confini della regione, sono entrati gloriosamente a far parte della storia artistica di altre terre d'Italia: Gaudenzio Ferrari di Valduggia ed il Sodoma di Vercelli. Così avviene per la storia dell'arte in Piemonte che si conoscano, pei documenti d'archivio, nomi di artisti che pare abbiano goduto di molta considerazione, mentre nessuna loro opera ci è nota, come di quell'Amedeo Albini che nella seconda metà del Quattrocento, essendo pittore, godeva di tanta agiatezza da poter

ospitare nella sua casa a Moncalieri principi ed ambasciatori;<sup>1</sup> mentre nello stesso tempo ci accade pure tanto di frequente di trovare pitture che, senza essere capolavori, offrano qualità tali da renderle interessantissime, senza che possiamo nemmeno sospettare chi ne siano stati gli autori. Tali sono, per citare soltanto qualche esempio, il doppio trittico del duomo di Chieri (posteriore al 1503), triste di colore e sciupato, ma di una energia di disegno tutt'altro che comune e di grande interesse iconografico; l'*Adorazione dei Re Magi* della Pinacoteca di Torino (n. 52), splendida invece per lo smalto dei colori e la ricchezza delle dorature, benchè un po' povera nel sentimento della figura umana (fine del secolo XV); il doppio trittico della chiesa collegiata di Revello, firmato ripetutamente A. M. C., nonchè i sette frammenti esistenti nella sacrestia del duomo di Saluzzo, probabilmente dello stesso incognito autore, il quale ci si rivela come un naturalista volgare, se si vuole, ma potente, e disinvolto animalista.

Basti del resto a dare un'idea di ciò che ha potuto l'oblio nella storia artistica del Piemonte, il fatto di quelle numerosissime pitture, naturalmente anonime, che si distinguevano dalle altre per la loro grazia un po' manierata e convenzionale forse, ma pur piena di soavità e di sentimento mistico, pitture che s'andavano attribuendo pazzamente ai più disparati maestri stranieri, quando per favore del caso si è venuto a sapere essere esse opera di un artista locale del primo Cinquecento, di un secondo Ferrari, Defendente da Chivasso,<sup>2</sup> il quale aveva lavorato con una fecondità prodigiosa nella provincia di Torino, e vi aveva tenuto scuola e avuto numerosi scolari ed imitatori e doveva aver goduto di ottima fama, senza che nè la tradizione nè la letteratura storico-artistica ricordassero di lui neppur più il nome, come se non mai esistito!

\* \* \*

Orbene, alla numerosa schiera di artisti piemontesi, intorno ai quali, quasi per uno scherzo della fortuna, ci sono state serbate le più copiose notizie dormienti negli archivi, senza che noi abbiamo il bene di conoscere una sola delle loro opere, apparteneva sino a

<sup>1</sup> DUFOUR e RABUT, *Les peintres et les peintures in Savoie*, in *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, tomo XII, pag. 102 105.

F. GAMBA, *L'arte antica in Piemonte*, in *Torino*, Torino 1880, pag. 529, 558-9.

RONDOLINO, *La pittura torinese nel Medioevo*, in *Atti della Società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, vol. VII, fasc. 3<sup>a</sup>, 1901, pag. 219, 221.

Altri artisti piemontesi che pare sieno stati ragguardevoli ai loro tempi sono Nicola Robert (se pure questi non era savoiano) che dal 1465 al 1508, anno di sua morte, lavorò in Savoia, a Torino, Vercelli, Moncalieri, Ivrea, dipingendo un po' di tutto: vetri, quadri, bandiere, scudi e decorazioni per funerali e feste (DUFOUR e RABUT, op. cit., pag. 80-95, 118-120); il maestro Giorgio Jacquier «*Peintre de Turin*» (Id., op. cit., pag. 113); Giovanni da Colomba, miniatore ducale nel 1486 (Id., op. cit., pag. 110-1; RONDOLINO, op. cit., pag. 226); i pinerolesi Giovanni Girardi, che lavorava verso il 1439 (DUFOUR e RABUT, op. cit., pag. 73), Guglielmo (1489-1505) e Bernardo Serra (1489-97) (RONDOLINO, op. cit., pag. 226).

Nè mancavano davvero in Piemonte nemmeno pittori d'altre parti d'Italia, quali Gregorio Bono veneziano, pittore della corte di Amedeo VIII dal 1413 al 1428 (DUFOUR e RABUT, op. cit., pag. 59); Cristoforo Moretti cremonese, che lavorò in Torino dal 1463 al 1466 (RONDOLINO, op. cit., pag. 222) ed a Vercelli dal 1472 al 1474 (G. COLOMBO, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore*, con documenti inediti rinvenuti dal P. Luigi Bruzza, Torino 1881, pag. 12); Galeazzo da Turate (1462-66), così ricco da potere far prestiti al comune di Torino (RONDOLINO, op. cit., pag. 223); Ludovico da Perugia, che possedeva nel 1478 case e terre in Torino (RONDOLINO, op. cit., pag. 226); e perfino, forse, un artista come Gian Francesco Caroto, che pare lavorasse alla corte di Casale (LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-96, vol. II, pag. 237); nonchè i numerosi artisti lombardi stabiliti in Vercelli (COLOMBO, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli 1883, pag. 66-85).

<sup>2</sup> F. GAMBA, *Abbadia di Sant'Antonio di Ramverso e Defendente de Ferrari*, in *Atti della società d'archeologia e belle arti in Torino*, 1875, pag. 119 e seg.



poco fa anche Gian Martino Spanzotti, detto pure da Capanigo,<sup>1</sup> o dei Campanigi,<sup>2</sup> da Casale. Senonchè intorno al suo nome l'interesse si era fatto tanto più vivo che non per gli altri in quanto che s'era scoperto essere egli stato il maestro del Sodoma. Il che gli valse l'interesse di due fra i più benemeriti cultori di storia artistica piemontese, il padre Luigi Bruzza dapprima (1862), al quale è dovuto il rinvenimento e la pubblicazione del contratto tra il padre del Sodoma e lo Spanzotti per l'apprentissage del giovinetto Gian Antonio,<sup>3</sup> ed il conte Alessandro Baudi de Vesme di poi (1889),<sup>4</sup> il quale, servendosi dei documenti già rintracciati dal Bruzza e di altri nuovi da lui scoperti, pose in luce quanto poteva sapersi sul conto del nostro artista; al che è stato aggiunto ben poco a completare le notizie che ancor oggi si hanno sullo Spanzotti.

Egli era nativo di Casale, ma abitò a lungo in Vercelli esercitandovi l'arte sua: ebbe anzi anche la cittadinanza vercellese almeno sino dal 1481, la prima data che di lui si conosca. Ed in Vercelli nel 1490 il giovinetto Gian Antonio Bazzi diveniva suo scolaro e lo fu con ogni probabilità sino al 1497.

Nel 1494, abitando sempre in Vercelli, Gian Martino aveva già in moglie, non si sa da quanto tempo, Costantina figlia di Antonio Pianta dei nobili di Labriano. Nel 1498 egli non abitava più in Vercelli, essendosi forse recato a Varese<sup>5</sup> od a Chivasso, dove viveva di certo nel 1511 ed anche nel 1513, quando otteneva la cittadinanza torinese.<sup>6</sup> Da Chivasso poi ritornò nella patria sua Casale, dove viveva di certo ancora nel 1524: nel 1528 egli era già morto.

Circa le sue opere si sa che nel 1491-92 eseguì un'ancona per la chiesa di San Paolo in Vercelli, nel 1494 pure in Vercelli decorò degli scudi funerari per le esequie del marchese Bonifazio di Monferrato;<sup>7</sup> e più tardi, tra il 1503 ed il 1527 eseguì un trittico per la famiglia Tana, conservato sino al principio del secolo XIX nella chiesa di Sant'Agostino in Chieri; nel 1524 aveva già ultimato un *San Francesco* per la chiesa dei Francescani in Casale.<sup>8</sup>

Senonchè, non rimanendo nessuna di queste opere, nè conoscendosene altre dello Spanzotti, l'abbondanza di tante notizie sul suo conto riusciva perfettamente inutile, quando nel 1899 allo stesso conte Baudi de Vesme, direttore della R. Pinacoteca di Torino, toccò la fortuna di scoprire una tavola firmata del nostro (fig. 1<sup>a</sup>), subito acquistata per la Pinacoteca stessa (n. 29 bis);<sup>9</sup> scoperta preziosissima in quanto che, oltre a farci conoscere in parte che cosa fosse stato il maestro del Sodoma ed in qual senso potesse aver operato sul suo grande scolaro, stabiliva la possibilità di rintracciare altre opere dello stesso. E questo veramente costituiva il maggior valore della piccola tavola, non essendo essa una gran cosa in sè, nè tale da darci un'idea compiuta del valore e dell'indole del suo autore.

La Madonna, forse a metà del naturale, è dipinta seduta in trono marmoreo di tipo classico (laddove la cornice del quadro è gotica) su un fondo d'oro ornato di disegni segnati con tanti puntini graffiati. Sulla faccia del gradino del trono è la firma chiarissima:

HOPVS IOHIS MARTINI CASALEN.

<sup>1</sup> ALESSANDRO VESME, *Martino Spanzotti, maestro del Sodoma*, in *Archivio storico dell'arte*, serie I, v. II, 1899, pag. 42.

<sup>2</sup> RONDOLINO, op. cit., pag. 229.

<sup>3</sup> *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore G. A. Bazzi detto il Sodoma* (pubblicate prima nella *Miscellanea di storia italiana*, Torino, 1862, t. I, e poi in appendice al libro citato del COLOMBO, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*).

<sup>4</sup> Op. cit.

Vedasi del resto anche G. FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento - Saggi critici - Giovanni Antonio de' Bazzi detto il Sodoma*, Milano 1891, pag. 101-03.

<sup>5</sup> Che lo Spanzotti abbia abitato per un certo tempo della sua vita, innanzi al 1513, in Varese farebbe supporre il fatto che in un atto di tale anno redatto in Torino egli è detto « Martino de Campanigiis alias de Spanzotis da Varese » (RONDOLINO, op. cit. pag. 229).

<sup>6</sup> RONDOLINO, loc. cit.

<sup>7</sup> DUFOUR e RABUT, op. cit., pag. 113.

<sup>8</sup> Tutte le notizie ricordate intorno allo Spanzotti, per le quali io non abbia fatto speciali citazioni, sono tratte dall'articolo citato del conte Alessandro Baudi de Vesme.

<sup>9</sup> Della scoperta fu data notizia nel *L'Arte*, 1899, pag. 267.

Sul pavimento, dinanzi alla Madonna, sono sparse delle violette tagliate. Quanto alle figure può piacere l'aria dolce e soave del volto di Maria, leggermente chinò con attenzione



Fig. 1 — G. M. Spanzotti: Madonna col Bambino  
Torino, Pinacoteca n. 2969

verso il Bambino, e la semplice acconciatura dei suoi biondi capelli bipartiti sulla fronte e sciolti per le spalle, senza nessun ornamento, rendendo così più graziosa la scollatura quadrata della rossa veste, su cui è appuntato il manto verde scuro, i cui lembi di puntatura non si toccano, arrestandosi agli angoli della scollatura *carree*. Ma, tolto ciò, il quadro è una cosa un po' povera, mancante di particolari, poco sentito nel panneggio, veramente difettoso



nel disegno della mano visibile della Madonna e del corpo del Bambino dal ventre grosso che sporge fuori da una cortissima tunichetta grigia, con le gambette esili esili, come rattappate, ed il cranio straordinariamente sviluppato in confronto ai minuscoli lineamenti del viso.

Ma subito la conoscenza di questa tavola indubbia dello Spanzotti servì a rintracciarne un'altra conservata da tempo nella Galleria della Reale Accademia Albertina di belle arti in Torino (n. 150). Fu primo il prof. Venturi a riconoscere l'affinità fra i due dipinti; la quale affinità è così evidente da non lasciare il minimo dubbio sull'attribuzione di questo secondo quadro allo Spanzotti.

Anche la tavola dell'Albertina (fig. 2<sup>a</sup>) rappresenta la Madonna seduta in trono, col Bambino; ma la composizione ne è un poco meno semplice che nel quadro della Pinacoteca: il trono marmoreo, più ricco, è ornato di un festone di frutta e foglie sospeso con cordoncini gialli alla spalliera, lungo la quale scende un drappo bianco che, seguendo la movenza del sedile, ricompare in basso facendo da tappeto sotto i piedi della Madonna: inoltre, due angioletti ignudi, con le alette rosse aperte, siedono graziosamente sulla spalliera del trono stesso, cantando e suonando. Diversa è anche l'acconciatura del capo della Vergine, di cui non si vedono affatto i capelli coperti da un velo bianco e dal manto azzurro che sale a fare quasi da cappuccio sul capo, allacciandosi poi sul petto con una fibbia di gemme, ed essendo ornato tutt'attorno da una striscia d'oro, tempestata di pietre preziose e perle. E il Bambino, meno mal modellato dell'altro, non sta sdraiato sulle ginocchia della Madre, ma ritto, avvolto soltanto in un tenuissimo velo bianco: e non tiene in mano un libro, come nel quadro della Pinacoteca, ma appoggia la manina destra sul piccolo libro stesso tenuto dalla Madonna. Ed una diversità è pure nel volto di quest'ultima, un po' meno chino che nell'altro quadro, con gli occhi aperti, anziché come là velati dalle palpebre, e dall'espressione alquanto meno giovanile.

Ho insistito tanto su queste differenze, più di composizione che di forme, perchè, all'infuori di esse, tutto è identico nei due quadri: la modellatura del viso della Vergine, un po' largo benchè scarno, col mento alquanto aguzzo, la forma del naso fine e regolare, appuntito, il taglio della bocca piccola a labbra sottili, e quello degli occhi lunghi e stretti, piuttosto distanti fra loro, le sopracciglia molto arcuate, ma appena segnate, la forma del capo molto prominente dalla fronte in su, nonchè il colorito delle carni chiare, quasi senza chiaroscuri, come slavate. Il tipo del Bambino della Pinacoteca poi, a testa grossa, con piccolissimi lineamenti, occhi lunghi e distanti fra loro, il mento assai minuto, l'orecchio lontano dal naso, lungo, piuttosto grande, con una curiosa forma triangolare a larga base volta verso il viso ed il vertice ottuso verso la nuca, le manine come gonfie nel loro dorso con le ditine mal disegnate in modo da non sapersi se sieno ripiegate o terminate cortissime; riappare questo tipo, più che nel Bambino Gesù, nei due puttini musicanti dell'Albertina.



Fig. 2

G. M. Spanzotti: Madonna col Bambino  
Torino, R. Accademia Albertina

Ed anche fuori dalla forma umana, infinite particolarità appaiono eguali nei due quadri; così la forma del trono con spalliera quadrata a cimasa terminante alle estremità con due piccoli rosoni, e braccioli che si attaccano alla spalliera con le stesse semplici volute e sono ornati sul davanti di palle posate su una specie di corolla di fiore quadripetalo; e così pure è ripetuta la fronte del sedile, liscia, ornata soltanto tutt'attorno da una semplice cornice. E le aureole sono sempre eguali, costituite d'un disco d'oro un po' spesso, con i raggi segnati da linee nere: e la Madonna è vestita della stessa veste di un identico rosso scarlato, con pieghe povere, diritte, un poco ingenuie, stretta alla cintura da un egual cordoncino rosso scuro, allacciato con lo stesso nodo, ed ornata attorno alla scollatura da una lista d'oro che scende per un poco sul davanti terminando a punta. Perfino nell'uno e nell'altro quadro si hanno le medesime scarpe nere con punta rotonda e larga che esce fuori di sotto ai ripiegamenti dell'ampio manto della Madonna.

Ma nemmeno questa seconda tavola doveva essere l'ultima nostra conoscenza a proposito di Gian Martino Spanzotti; e questa volta il caso favorì me, conducendomi a posare



Fig. 3 — G. M. Spanzotti: Ciclo di affreschi, Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di San Bernardino (Fotografia dello Studio di riproduzioni artistiche)

gli occhi su un'altra opera del maestro del Sodoma; e opera colossale questa, tale da rivelarci in ogni suo lato l'ingegno e l'anima del suo autore. Si tratta cioè del ciclo di affreschi, abbastanza ben conservati sino ad ora, esistenti nella chiesa dell'ex-convento di San Bernardino presso Ivrea (fig. 3), conosciuti e tenuti già in bastante considerazione, benché anonimi, dagli amatori piemontesi; il che peraltro non impedisce che il locale in cui si trovano sia adibito presentemente ad uso di fienile e legnaia, senza che s'abbia nemmeno il riguardo di non accatastare fasci di legna contro il muro affrescato, con quale beneficio delle pitture è inutile dire.

Gli affreschi, rappresentanti scene della vita e passione di Cristo, sono distribuiti in numero di ventuno su una stessa parete, in guisa identica ai noti affreschi di Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle Grazie in Varallo: essendo anche la parete su cui sono dipinti sorretta da tre arcate, per mezzo delle quali si doveva accedere alla parte posteriore della chiesa, precisamente come a Varallo, quantunque ora il piano attuale del fienile giunga vicino al livello inferiore degli affreschi, lasciandosi sotto quasi completamente i tre archi a sesto acuto.

Ora, conoscendo il quadro dello Spanzotti alla Pinacoteca e vedendo queste pitture, non è possibile non riconoscervi la mano dello stesso artista, e non accertarsi sempre più della attribuzione di esse allo Spanzotti, dopo averle minutamente esaminate: onde io credo che



soltanto all'essere da troppo poco tempo conosciuta un'opera autentica di Gian Martino, debbasi l'essere tuttora gli affreschi di Ivrea senza nome.

Infatti, considerandosi ad esempio la scena dell'*Fuga in Egitto* (fig. 7), si vedrà come la figura della Madonna sia così simile a quella del n. 29 bis della Pinacoteca di Torino, da sembrare quasi fatta con lo stesso cartone. La Madonna è seduta sull'asinello come se in trono, nella stessa identica posa di tutta la persona: ha la medesima veste rossa con il solito cordoncino scuro in cintura, lo stesso modello di manto (soltanto il colore ne è variato, essendo qui azzurro), il quale è puntato egualmente sulla veste in modo da assecondarne la scollatura quadrata, e forma, ripiegandosi col braccio destro della Vergine, le stesse pieghe. E la testa della Madonna è identica, con gli occhi abbassati, velati dalle palpebre, e gli stessi lineamenti e particolarità del volto già notate come distintive dello Spanzotti;

ed ha i bei capelli biondi, appena ondulati, spartiti e sciolti sulle spalle, senza velo: perfino la sua mano destra, mal disegnata come nella tavola della Pinacoteca, tiene nello stesso modo il piedino del Bambino che, seduto, anziché sdraiato, sulle ginocchia della Madre, tiene pure qui un libro fra le mani.



Fig. 5 — G. M. Spanzotti: Presepe  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino  
(Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)



Fig. 4 — G. M. Spanzotti: Annunziazione  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino  
(Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)

Nella scena seguente rappresentante la *Disputa di Gesù coi dottori* (fig. 8), la figura austera di Maria riproduce invece con pochissime varianti il modello di Madonna dell'Albertina: ne ha lo stesso viso non troppo giovanile, il manto azzurro che ricopre anche il capo e forma nel ricadere le stesse pieghe: perfino la mano destra vi è disegnata nello stesso modo, legnosa, diritta con le dita, piuttosto lunghe, senza nocche.

Nè a queste due figure si limitano i tratti caratteristici dello Spanzotti, ma saltano agli occhi in ogni parte delle diverse istorie: tutte le teste viste di fronte o di tre quarti mostrano il cranio molto prominente sopra la fronte, con i capelli, aventi un certo spessore quasi di parrucca, ma disegnanti bene la forma del capo, spartiti nel mezzo e scendenti tutti uniti sulle tempie e sulle orecchie con una determinata linea lievemente ondulata, sempre la stessa: e le mani mostrano



Fig. 6 — G. M. Spanzotti: Adorazione de' Magi  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino  
(Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)

rossi, i quali richiamano subito gli eguali festoni del trono della Vergine all'Albertina.

Ora, attribuiti questi affreschi, come è di dovere, allo Spanzotti, essi possono essere utilizzati, insieme con le altre due pitture riconosciute come sue, per cercare di stabilire le caratteristiche del nostro artista.

Ebbene, la prima cosa che ci colpisce in lui è il contrasto strano fra qualità eminenti, tali da trarlo subito fuori dalla mediocrità, e difetti degni di uno scolaro. E per occuparci prima dei meriti vorrei richiamare l'attenzione sulla grande scena centrale della *Crocifissione* (fig. 15), che, come è la capitale del ciclo per l'importanza sua nella tragedia rappresentata e per lo spazio assegnatole, così è quella in cui l'artista si è curato di più ed ha posto il maggiore suo impegno. In questo quadro vi sono alcune figure nelle quali lo stato d'animo è così mirabilmente espresso da sentirci turbati osservandole: tali i due ladroni, in cui il soffrire non potrebbe essere più parlante, sia in quello di sinistra, agonizzante già, gli occhi velati dalla morte, pieno di rassegnazione nel viso buono, sia in quello di destra contorcendosi disperatamente sulla croce, il volto alzato al cielo in una bestemmia strappatagli dallo strazio delle gambe che un

costantemente l'egual disegnatore inabile, con le loro movenze male espresse e le dita senza giunture, punto affusolate, come mozze all'estremità, spesso tenute diritte, o ripiegate in modo da sembrar tronche: come appare sempre lo stesso tipo caratteristico di bambino, benchè qui un po' più abbellito; mentre in quasi tutte le teste di profilo vedesi l'orecchio triangolare già notato. E nelle vesti, dalle stesse pieghe, spessissimo si ha la scollatura quadrata, ornata tutt'attorno da una lista d'oro che forma sul davanti un'appendice appuntita, come anche l'immancabile cordoncino scuro in cintura; mentre il bambino Gesù ha anche qui talvolta la cortissima tunichetta grigia già ricordata; e la Madonna nella *Crocifissione* (fig. 15) mostra, di sotto i ripiegamenti delle vesti, le punte rotonde delle sue scarpe nere. E se ancora non bastasse, sulla piatta cornice che unisce superiormente la parete affrescata al soffitto, sono dipinti festoni di frutta e foglie, riuniti con cordoncini



Fig. 7 — G. M. Spanzotti: Fuga in Egitto  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino  
(Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)



soldato gli spezza con la mazza ferrata; e non meno commovente nel suo composto dolore è la Madre che, alzato un lembo del manto a raccogliere religiosamente il sangue che cola abbondante dalla recente ferita del costato di Gesù, si volge severa in un angosciato rimprovero a chi ha fatto quest'ultimo scempio del figlio suo: mentre anche la figura di Longino, vecchio, a cavallo, visto quasi di tergo, è veramente tragica nel suo atto di doloroso pentimento, le mani alzate verso Gesù, in segno di contrita devozione. In un'altra figura di soldato a cavallo poi, che chino sull'arcione sta tutto intento a seguire il giuoco dei dadi, che altri soldati fanno in terra, è felicemente espressa una buona disposizione naturalistica, come d'altra parte la realtà movimentata è ottimamente significata nei numerosi cavalli che popolano questa scena; non smentendosi del resto tale attitudine dell'artista a riprodurre forme d'animali anche altrove, nei due graziosi asinelli della *Fuga in Egitto* (fig. 7) e dell'*Ingresso in Gerusalemme*.

Ora questa forza di sentimento tragico e l'abilità d'esprimere stati d'animo e movimento, sono sempre la nota più simpatica nello Spanzotti: si vedano il viso presago di Cristo mentre riceve il bacio di Giuda; le due figure tristamente pensose di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo nella *Deposizione* (fig. 14); il Cristo afferrato pei capelli e percosso dai manigoldi,

dinanzi alla Madre che ne sviene nella *Salita al Calvario*; il bambino Gesù che graziosamente si volge alla Madre nell'*Epifania* (fig. 6); nella *Disputa di Gesù nel tempio* (fig. 8) la immobile attenzione dei Dottori, e nella *Flagellazione* (di cui disgraziatamente non posso dare la riproduzione per le miserande condizioni di quest'affresco) l'energia di movimento e di sforzo dei manigoldi che legano e sferzano Cristo alla colonna.

Ma questi pregi superiori che ci assicurano di trovarci dinanzi ad un vero artista, sfuggono quasi a prima vista in mezzo a tali e tanti difetti di forma, da apparirci quasi incomprensibili uniti come sono a quelle qualità. Ho già accennato all'infelice disegno delle mani; anche i piedi, rappresentati nudi, sono spesso assai deficienti: larghi, tozzi con le dita come tagliate su una linea dritta. Così quasi mai buono è il panneggio duro, disegnato sempre sommariamente, o con pieghe di-



Fig. 8 — G. M. Spanzotti: Disputa tra i dottori Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino (Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)



Fig. 9 — G. M. Spanzotti: Battesimo di Gesù Cristo Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino (Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)

ritte, quasi parallele, poco profonde; oppure, nei manti in special modo, con pieghe rade, brevi, ma molto fonde, moventesi in tutte le direzioni, come se formate da una grossa carta. Puerile poi sempre è il paesaggio, con monti e massi di cartone: come, pur essendo interessanti per le cose rappresentate, sono sempre troppo sommariamente indicati (quasi soltanto disegnati con tratti lineari scuri su fondo chiaro) i fondi di architettura con colonnati e case del Rinascimento, e, solo una volta, lontani edifici con guglie gotiche (fig. 13). Alcune scene poi, in contrasto con quelle piene di senso tragico, di cui ho detto, sono di una vacuità desolante, come, ad esempio, l'*Ascensione*. Tutti gli affreschi inoltre sono dipinti con una trascuratezza di fattura che non fa eccezione se non per alcuni visi, trattati quasi con una tecnica di miniatore, con lumi rosei su ombre verdine; mentre le vesti sono sempre ombreggiate a larghe pennellate fiacciose di una sola tinta scura, spesso nera, su un colore unitòno chiaro; e i capelli sono indicati su una massa unita con trattini chiari e scuri, spesso con una certa regolarità che dà alla capigliatura l'aspetto di essere arricciata coi ferri.



Fig. 10 — G. M. Spanzotti: Risurrezione di Lazzaro  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino  
(Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)

Infine, ciò che è pure una caratteristica dello Spanzotti, riuscendo ora un merito ed ora il contrario, si è una semplicità grande in tutte le cose sue, sia nelle scene, ridotte sempre al minimo numero di figure necessario, sia nella rappresentazione delle singole figure stesse, vestite in poche determinate fogge, senza ornamenti nè ricchezza di particolari, spesso con una povertà di senso realistico da stupire in un artista dell'ultimo Quattrocento.

Onde complessivamente si riconosce nello Spanzotti un pittore un po' strano, dotato di un'anima e di sentimento di vero artista, ma costretto a lavorare un po' troppo a braccia, e soprattutto educato ad una scuola non sufficientemente raffinata.

Ora che sappiamo noi di questa scuola piemontese (detta comunemente vercellese, perchè in Vercelli sappiamo aver risieduto maestri e scolari), di cui lo Spanzotti, non

uscito mai dal suo Piemonte, anzi dalle due provincie di Novara e Torino, dovette essere uno dei più puri rappresentanti? Ben poco, non essendo stata fin qui quasi nemmeno studiata: cosicchè noi non siamo in grado di giudicare che cosa lo Spanzotti prendesse dai suoi maestri e che cosa egli creasse di suo. Io ricorderò soltanto come gli artisti, probabilmente locali, che allora lavoravano in Piemonte (come gli autori delle opere anonime innanzi ricordate, nonchè degli affreschi esistenti sulla porta laterale della chiesa di San Giusto a Susa, ove l'*Ingresso di Gesù in Gerusalemme* è trattato in modo tutto analogo allo stesso soggetto dello Spanzotti a Ivrea) mostrino molte somiglianze col fare del nostro; mentre d'altra parte nello stesso tempo o poco innanzi si erano avuti artisti francesi che avevano lavorato, oltre che nei castelli subalpini della val d'Aosta e del Saluzzese, anche nelle terre di pianure, restandocene testimonianza fra l'altro nelle storie della *Passione di Gesù* affrescate sulle parti superiori delle pareti del Battistero annesso al duomo di Chieri, nonchè negli altri affreschi, migliori, della sacrestia di Sant'Antonio di Ranverso, ove la grande scena della salita al Calvario è un pezzo di pittura tutt'altro che meritevole di essere ignorata com'è. Ora è naturale che gli artisti locali piemontesi, e fra essi lo Spanzotti, soggetti all'in-



fluenza sia di questi modelli francesi che a quella degli artisti della vicina Lombardia, numerosissimi allora specialmente a Vercelli,<sup>1</sup> accettassero forme da una parte e dall'altra, fondendole insieme in un tutto caratteristico dell'arte piemontese del Rinascimento, che in nessun altro è così evidente come nello Spanzotti. In lui infatti si hanno forme che richiamano direttamente l'arte francese, come la figura della Madonna stessa della Pinacoteca (fig. 1), col capo scoperto, i capelli biondi sciolti, il manto e la veste formanti scollatura quadrata; alcuni tipi di composizione dei suoi affreschi d'Ivrea, come l'*Annunciazione* (fig. 4) e la *Crocifissione* (fig. 15); l'uso d'introdurre nelle rappresentazioni sacre laidi volti di manigoldi, deformi, quasi caricaturati (nella *Crocifissione* l'uomo gozzuto con la spugna, situato dietro la croce di Cristo); nonchè l'abitudine di dipingere le figure delle sue tavole su fondo d'oro a disegni e di ornare i lembi dei manti con fregi costituiti da una striscia d'oro tutta tempestata di gemme e perle; ed anche la forma delle ali degli angeli, molto appuntite nella parte alta. Ma queste forme di ispirazione francese vengono poi a trovarsi a contatto nello Spanzotti con altre spiccatamente lombarde, le quali finiscono per prevalere: tali sono lo stile costantemente classico delle architetture e dei mobili, l'uso di festoni di frutta e foglie, di angioletti musicanti, non rigidamente ieratici, ma vezzosamente seduti o posti a cavalcioni sulle spalliere dei troni; l'acconciatura del capo della Vergine nella tavola dell'Albertina, tante volte ripetuta ad Ivrea, e soprattutto la fisionomia generale delle figure: il tutto rivelante un'influenza foppiana o mantegnesca.

Più facile forse che non il vedere che cosa lo Spanzotti abbia potuto prendere dai suoi maestri o modelli, è lo studiare quale possa essere stato il suo influsso negli scolari suoi. Di questi uno ci è noto esplicitamente; ed a tutti è possibile, ora che è conosciuta un'opera un po' complessa del maestro, vedere che cosa di lui sia passato nel suo grande scolaro: io non posso nè voglio occuparmene per ora, desiderando invece cercare di porre in luce quali altre fila possano essere partite dal maestro del Sodoma.

Ho già accennato alla furia di distruzione che tanto ha disperso dei prodotti dell'antica scuola piemontese: tuttavia di due buoni rappresentanti di essa del principio del Cinquecento ci rimangono tante e tali opere da poterci noi fare un chiaro concetto dell'arte loro: si tratta di Gerolamo Giovenone da Vercelli e Defendente Ferrari da Chivasso. Ora, confrontando le opere giovanili del primo e tutta la produzione del secondo con quanto conosciamo dello Spanzotti, è evidente l'influenza diretta di quest'ultimo sui due artisti di lui più giovani, sì da render giustificata la supposizione che egli fosse maestro loro, specialmente di Defendente. Infatti in tutte le pitture di costui si hanno tante forme comuni con lo Spanzotti da poterle difficilmente spiegare in altro modo: così la composizione delle sue numerosissime *Natività*, con la Madonna inginocchiata a mani giunte, adorante il Bambino, steso ignudo su un lembo



Fig. 11 — G. M. Spanzotti: Ultima cena Ivrea (dintorni). Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino (Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)

<sup>1</sup> COLOMBO, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli 1883, pag. 85.

del suo manto, e con una schiera di piccoli angioli fanciulli, inginocchiati anch'essi a mani giunte compostamente gli uni vicino agli altri; la forma dei troni, il tipo delle Madonne a capo leggermente chino, con mento aguzzo e naso fine; i putti a testa grossa con piccoli lineamenti molto ravvicinati fra loro; nonchè il disegno sempre debole e difettoso delle mani con dita lunghe senza nocche, ed il pollice assai corto, sono una derivazione diretta di forme simili dello Spanzotti; mentre anche altre particolarità sue: di rappresentare assai spesso fondi interni di semplice architettura classica con finestrelle rotonde tagliate da un' inferriata a croce, di dipingere le figure dei suoi santi su pannelli d'oro a disegni, di bordare quasi sempre i manti delle sue Madonne e anche le vesti di altre figure con liste d'oro fregiate di gemme, di allacciare i sandali ai piedi dei suoi personaggi con certi determinati lacci neri, di allietare i troni della Madonna di putti musicanti di tipo mantegnesco, e di spargervi talvolta dinanzi fiori, hanno tutte il loro modello nello Spanzotti: cosicchè ci vorrebbe proprio una prova in contrario per non credere Defendente uscito dalla scuola di Gian Martino.

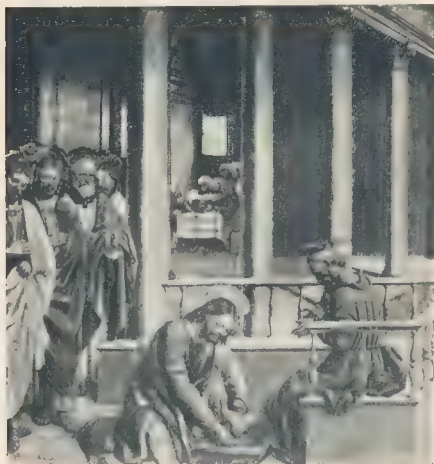


Fig. 12 — G. M. Spanzotti: Lavanda de' piedi  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino  
(Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)

naso fine e un po' appuntito, occhi poco aperti, un po' lunghi e distanti fra loro, sopracciglia quasi impercettibilmente segnate.

Col che non voglio dire davvero che sia il Giovenone che il Defendente debbano tutta l'arte loro allo Spanzotti, chè anzi si hanno in essi pregi comuni che non potranno davvero apprendere da questo maestro, come il senso delicato che essi hanno del paesaggio, così malamente inteso invece dallo Spanzotti; nonchè alcune particolarità iconografiche che ambedue dovettero accettare da altra scuola, quali le curiose alette, non attaccate alle spalle, ma agli avambracci degli angioli, forma che si trova tanto spesso nei quadri di Defendente Ferrari ed anche in Girolamo Giovenone nella sua *Natività* di Vercelli, e che all'infuori di essi io non ho veduto in Piemonte che nel ricordato trittico del duomo di Chieri, nel cui autore del resto, anche per altre ragioni, fra le quali il paesaggio, potrebbe ricercarsi un

E poichè anche nel Giovenone giovane<sup>1</sup> si hanno molte forme comuni con Defendente, si da non potersi dubitare che essi sieno stati condiscipoli; e di più appare in lui un accoppiamento di rosso scarlatto e di giallo che troviamo identico nello Spanzotti ad Ivrea; così io propendo a credere che anche il Giovenone seguisse la scuola del suo maggiore concittadino, innanzi di entrare, satellite insignificante, nell'orbita di Gaudenzio Ferrari. In favore del resto della opinione che Defendente ed il Giovenone sieno scolari dello Spanzotti sta anche la circostanza dell'affinità che esiste fra il loro modo di modellare i visi e quello caratteristico dell'altro scolaro certo di Gian Martino Spanzotti, il Sodoma: negli uni e nell'altro infatti abbiamo lo stesso ovale un po' largo all'altezza degli zigomi, che si va affinando nello scendere verso il mento aguzzo, bocca piccola,

<sup>1</sup> Quale ci appare in alcune sue opere esistenti nella Pinacoteca dell'Accademia di belle arti di Vercelli (*Natività* e 4 piccole tavolette con figure di santi) e nel n. 39 della R. Pinacoteca di Torino.



altro sensibilizzatore di Defendente e del Giovenone: non il solo tuttavia, non potendosi escludere un certo influsso su di essi anche dei piemontesi-meridionali Gandolfino dei Roreti d'Asti e Macrino d'Alba, nutriti ad altre aure che non lo Spanzotti e gli altri delle provincie di Torino e Novara.

E così non ho parlato ancora delle affinità che chiunque abbia veduto gli affreschi di Ivrea sa esistere tra questi e gli analoghi di Gaudenzio in Santa Maria delle Grazie in Varallo: il che ho fatto espressamente intendendo occuparmene a parte.

Ho già accennato all'egual numero e disposizione delle istorie nei due cicli di affreschi, cosicchè nell'uno e nell'altro si hanno rappresentate, tranne qualche eccezione, le stesse scene della vita di Cristo.<sup>1</sup> Ma vi è ben altra parentela fra i due cicli: le diverse scene comuni, eccettuate alcune, sembrano in generale trattate su uno stesso scheletro, per così dire, modestamente rivestito ad Ivrea, riccamente e talvolta capricciosamente ornato a Varallo: ad esempio nell'*Annunciazione*, oltre all'egual situazione delle figure nella scena, si ha lo stesso fondo di cameretta semplice con una finestra quadrata nel mezzo e due usci semiaperti uno per parte; nella *Natività* lo sfondo è pure analogo con un arco a sinistra da cui si vede un angelo in alto e paese con pastori; nel *Battesimo* la disposizione delle figure è la stessa e assai simile pure il fondo di passaggio avvallato nel mezzo e rialzantesi a sinistra con una montagna boscosa, a destra con una roccia nuda su cui vedesi lontanissima, in piccolo, la scena della *Tentazione di Gesù*. E la composizione è perfettamente analoga nella *Resurrezione di Lazzaro*, nell'*Ingresso in Gerusalemme*; mentre nel *Bacio di Giuda* la scena avviene a Varallo ed a Ivrea parimenti di notte, tragicamente rischiarata dalle fiaccole dei soldati. Una certa rassomiglianza, benchè parziale, si ha anche nella *Crocifissione*, ove si ha lo stesso movimento di soldati



Fig. 13 — G. M. Spanzotti: Cristo deriso  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino  
(Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)



Fig. 14 — G. M. Spanzotti: Deposizione  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di S. Bernardino  
(Fotografia dello Studio di ripr. artistiche)

<sup>1</sup> Le scene che si hanno ad Ivrea e mancano a Varallo sono: *Gesù nel tempio* e l'*Ascensione*, in luogo delle quali a Varallo, a completare il numero di 21, si ha la *Preparazione della crocifissione* e la *Discesa al Limbo*.

a cavallo, uno dei quali con la mazza ferrata alzata, ai piedi del ladrone di destra, ed il solito aguzzino gozzuto con la spugna. Maggiore affinità si ha invece nella composizione della *Deposizione*, ove nell'uno e nell'altro affresco Gesù morto giace irrigidito sulle ginocchia della Madre seduta, circondata dalle donne pietose, mentre Giovanni d'Arimatea e Nicodemo si tengono ritti più indietro, ragionando fra loro. E non è ancora tutto, ma si hanno affinità in generale ed in qualche tipo di figura, rassomigliando un po' i vecchioni di Gaudenzio, dall'abbondante barba spartita, a quelli dello Spanzotti; e nei modelli di architettura, rivedendosi anche in Gaudenzio la solita finestrella rotonda di Gian Martino e di Defendente; e perfino nelle parti metalliche degli affreschi in rilievo (armature, elmi, bardature di cavalli, contorni delle aureole) che come si vedono a Varallo, così esistevano anche ad Ivrea, benché oggi caduti.

Infine le somiglianze fra i due cicli di affreschi sono tante e tali da non permetterci di crederle casuali, nemmeno supponendo una fonte comune d'ispirazione. È necessario quindi ammettere che uno dei due artisti abbia veduto l'opera dell'altro e l'abbia imitata. Quale? L'essere l'autore degli affreschi di Varallo assai maggiore artista che non quello di Ivrea darebbe luogo a supporre che egli debba essere stato il modello, l'altro l'imitatore. Vediamo se ciò è possibile.

Gli affreschi di Ivrea purtroppo sono senza data (almeno a me non è riuscito rintracciarvela), ma forse non ci mancano gli elementi per stabilire se poterono essere eseguiti prima o dopo il 1513, anno in cui Gaudenzio terminò i suoi lavori in Santa Maria delle Grazie. Sappiamo infatti dello Spanzotti che nel 1481 faceva da testimone in atto pubblico, quale cittadino ed abitante di Vercelli, il che ci assicura che doveva avere almeno compiuto i 25 anni,<sup>1</sup> senza escludere che ne potesse avere parecchi di più; ma stiamo pure per il meno. Orbene, se lo Spanzotti nel 1481 contava 25 anni, nel 1513 doveva averne almeno 57. E sarebbe oltre i 57 anni che egli avrebbe dovuto eseguire gli affreschi di Ivrea, imitando, lui già vecchio e caposcuola, un giovane astro alla moda; e senza poi cadere mai nel servile né nell'esagerazione del suo modello, ma sapendosi mantenere sempre in una sobrietà dignitosa, e costituendo a maggior pregio dell'opera sua, ciò che è ben difficile in un imitatore e cioè la forza espressiva ed una singolare freschezza di concezione delle diverse scene; giacché ciò è da notare che, se infinite sono le affinità formali fra i due cicli, le scene più vibranti di vitalità tragica vi sono trattate in modo del tutto diverso, con perfetta originalità di sentimento.

Ora è ciò ammissibile? Se pure si volesse supporre che il vecchio Spanzotti fosse costretto dai suoi ordinatori ad ispirarsi al capolavoro di Varallo, noi non potremmo attenderci da lui che un'opera vuota, senza carattere, imitante Gaudenzio in ciò che più ne costituisce, per dir così, la specialità formale, come gli angeli piangenti e svolazzanti, le foggie delle vesti cinquecentesche, l'insieme delle scene meglio riuscite, i tipi di volti, ecc.: precisamente il contrario di quanto in realtà sono gli affreschi di Ivrea.

Per contrario nulla logicamente ripugna ad ammettere che il giovane Gaudenzio subisse, fors'anche senza volerlo, l'influenza di un artista tanto più vecchio di lui e rinomato, pur riuscendo, nella pienezza della sua forza giovanile e geniale, a creare un'opera vigorosa di spontaneità e bellezza, rivestendo il povero e nudo schema del suo modello, delle forme ricche e nuove che fiorivano nella sua originale fantasia.

Del resto anche gli affreschi stessi di Ivrea, interrogati in sé stessi nelle loro particolarità iconografiche, ci confermano nell'opinione che essi debbono essere anteriori a quelli di Varallo: per quanto si voglia ammettere che nei paesi dove lavorava lo Spanzotti la moda del vestiario potesse essere un poco arretrata, le non molte figure in costume del tempo, che si vedono negli affreschi dello Spanzotti (fig. 6, 10, 13) hanno un fare troppo quattrocentesco nella semplicità dei loro abiti senza sbuffi, e nell'acconciatura del capo delle donne con i capelli un poco rasati per far la fronte alta; perché noi le possiamo credere dipinte dopo il 1513.

<sup>1</sup> A. VESME, op. cit., pag. 421.



Ora, ammesso che gli affreschi di S. Bernardino debbano essere stati eseguiti innanzi a quelli di Gaudenzio in Santa Maria delle Grazie, quali relazioni possiamo credere abbiano avuto luogo fra i due artisti?

Io non vorrei sembrare troppo ardita, emettendo l'ipotesi che nello Spanzotti, anzichè in Macrino d'Alba, come altri suppose, debbasi ricercare quel primo maestro piemontese



Fig. 15 — G. M. Spanzotti: Crocefissione  
Ivrea (dintorni), Chiesa dell'ex-convento di San Bernardino

dal quale oramai è opinione generale Gaudenzio dovesse apprendere l'arte,<sup>1</sup> innanzi di recarsi a Milano a frequentarvi il misterioso Stefano Scotto, il Luini<sup>2</sup> o forse anche, come già il Frizzoni pare inclini a credere, il Bramantino.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> COLOMBO, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino 1881, pag. 11-2; G. FRIZZONI, *L'arte in Val Sesia*, in *Arch. stor. dell'arte*, serie I, vol. IV, 1891, pag. 318.

<sup>2</sup> GIAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, lib. IV, pag. 421.

<sup>3</sup> FRIZZONI, loc. cit.

Ammettendo tale derivazione di Gaudenzio dallo Spanzotti, ci spiegheremmo perfettamente la curiosa arte sua che costituisce un fenomeno isolato nell'arte lombarda del Cinquecento, essendo ben diversa, nell'essenza sua, sia dall'arte locale preleonardesca, sia da quella degli scolari ed imitatori di Leonardo. Egli avrebbe cioè serbata sempre viva la memoria delle forme del suo primo maestro, accettando dai Milanesi, fra i quali si era trasferito, alcune altre forme e tutti quei miglioramenti di tecnica e quella maggior accuratezza del disegno che egli prima ignorava, aggiungendo poi di suo quel certo che di fastoso e di esuberante che è tutto proprio dell'indole sua, nonchè, ben s'intende, il suggello del suo genio particolare.

E così la modesta personalità di Gian Martino Spanzotti acquista ben altra importanza di quanta non eravamo disposti ad accordargli: egli non ci appare più, quale ce lo potevamo immaginare, un mediocre maestro a cui sia toccata la fortuna immeritata di aver dato i primi ammaestramenti dell'arte ad un grandissimo artista, senza aver merito alcuno del genio del suo illustre scolaro; ma ci si rivela come uno stimato e meritevole caposcuola da cui furon nutriti tutti i maggiori artisti suoi corregionali della generazione successiva alla sua: i quali non a caso salirono tanto alto uscendo dalla sua bottega; ma degli insegnamenti avuti da lui mostrarono di far sempre tesoro, perpetuando e raffinando tutti, almeno quelli che ne erano capaci, il maggior pregio del comune maestro: l'infusione dell'anima e della vita nelle figure umane, l'espressione artistica delle passioni e dei movimenti.

Io credo quindi che possano non riuscir vani due voti ch'io faccio ardentemente: che altri mi aiuti a trarre maggiormente in luce questa simpatica figura di artista, finora troppo ingiustamente sepolta nell'oblio; e d'altra parte che chi può e deve voglia estendere la propria protezione agli affreschi esistenti in San Bernardino d'Ivrea, onde salvarli dalla precipitosa rovina da cui sono minacciati per l'incredibile incuria di chi ne è proprietario.

Torino, 12 novembre 1904

LISETTA CIACCIO.



## LA DECORAZIONE BACCHICA

### DEL MAUSOLEO CRISTIANO DI SANTA COSTANZA



ELLE ricerche da noi intraprese già da molti anni sulle antichità cristiane della via Nomentana in vista dello studio critico dei testi relativi a Sant'Agnese, avemmo ad occuparci della famosa rotonda di Santa Costanza. Noi eravamo assai disposti a riguardare come definitivamente chiusa la discussione due o tre volte secolare sulla primitiva destinazione del monumento, sembrandoci che il De-Rossi avesse detta l'ultima parola sulla questione. L'eminente archeologo Lanciani, insistè invece sulla necessità di nuove ricerche, e spinse la sua cortesia fino a comunicarci dei documenti che gli impedivano di creder risoluto «l'enigma

di Santa Costanza». E in realtà noi ci trovammo alle prese con più enigmi intricati; ma le nostre investigazioni ci portarono a risultati inattesi e non privi d'interesse per la storia romana del IV secolo.

Cercheremo di riassumere qui ciò che concerne un problema artistico assai dibattuto: il carattere della decorazione primitiva del monumento<sup>1</sup>.

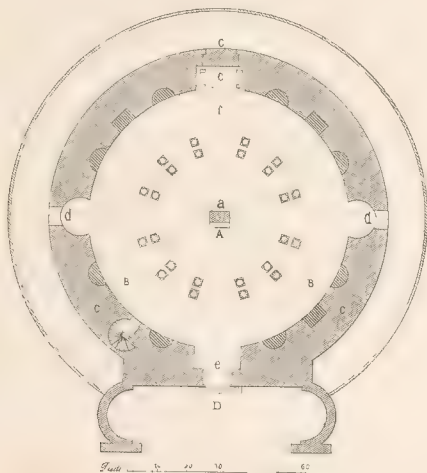
È incontestato che la rotonda di Santa Costanza, abbia servito di sepoltura a Costantina, figlia di Costantino. Ma gli antichi archeologi, al tempo in cui sussisteva l'insieme della decorazione interna, furon così colpiti dal suo carattere bacchico che riguardarono comunemente l'edificio come un santuario pagano trasformato e lo designarono col nome di *Tempio di Bacco*. Al contrario il De-Rossi ritrovando nel centro della rotonda le tracce di un'antica piscina battesimale, tenne come provato che, secondo l'indicazione del *Liber Pontificalis* l'edificio fu costruito come battistero da Costantino, e concluse, come già il Garrucci che i principali motivi di decorazione fatti per questo santuario cristiano non potevano essere mitologici.

Alcune particolarità costruttive trascurate fin qui, bastano a mostrare che nessuno di questi due giudizi era ben fondato.

<sup>1</sup> Per la descrizione generale di esso non possiamo meglio rimandare i lettori che alla *Storia del-*

*Arte* del Venturi: nessun autore ha fatto questa descrizione con un senso artistico più fine e delicato.

Esaminiamo dapprima l'interno della rotonda. L'edificio in antico preceduto da un vestibolo *D* e circondato dalla galleria *C* senza comunicazione col vestibolo, si compone attualmente d'una cupola centrale *A*, e d'una nave anulare *B* sostenute da 24 colonne geminate. Tra le 12 arcate così formate, 4 più grandi opposte l'una all'altra corrispondono alla porta d'entrata e a tre grandi nicchie *e*, *d*, *d*, praticate nella muraglia. La grande nicchia *c* in faccia all'entrata conteneva ancora nel XVIII secolo il colossale sarcofago di porfido che oggi si trova nella sala a croce greca del Vaticano. Nelle due grandi nicchie laterali *d* *d* si sono aperte le porte soltanto nell'anno 1600. Anche Desgodetz (*Les édifices antiques*, pag. 29) ha creduto che originariamente la galleria esterna *E* restasse senza accesso. Questa anomalia non esisteva in principio, ma proveniva da un rimaneggiamento della rotonda. Infatti la



Pianta di Santa Costanza

grande nicchia *c* non era primitivamente murata, ma formava un'apertura simile a quella della nicchia d'entrata *e* preceduta come quella da due colonne di granito rosa, mentre tutte le altre colonne sono di granito grigio. Si può vedere all'esterno in *b* l'arco tracciato nel muro da questa chiusura. Ciampini aveva già constatato che la chiusura della nicchia non appartiene alla costruzione primitiva, e il piano di Fontana, fa risaltare questa particolarità. La nicchia non aveva dunque per oggetto di contenere il sarcofago, ma di dare accesso alla galleria esterna. Il sarcofago stesso non è scolpito soltanto in parte, come quelli destinati a esser posti nelle nicchie; malgrado l'estrema difficoltà del taglio del porfido, esso è uniformemente lavorato su tutte le facce, destinato perciò a occupare un posto centrale visibile da tutti i lati. Se si è sacrificato l'accesso della galleria esterna è che si è spostato il sarcofago per dare all'edificio un nuovo adattamento.

Avanti alla nicchia *c* così ottenuta la volta anulare è stata stranamente forata e smontata da una disgraziata costruzione quadrata che acceca una finestra della cupola. La muratura in soprastruttura aveva essa stessa da ciascun lato una finestra attualmente murata: era una lanterna stabilita per gettar luce nella nicchia e per formar cupola su un altare eretto in *f* avanti al sarcofago. La muratura è così antica che Desgodetz e altri l'hanno riguardata come parte della costruzione primitiva ma essi non avevano notato il rimaneggiamento della



nicchia del fondo. Evidentemente la costruzione di una lanterna è stata resa necessaria dallo stabilirsi dell'altare e dalla traslazione del sarcofago in un luogo poco rischiarato, perchè la rotonda con le sue dodici finestre, munite allora, è vero, di transenne e con le aperture della nave anulare, non ne aveva alcun bisogno.

L'interno del monumento ha dunque subito molto anticamente una importante modificazione e secondo ogni apparenza ciò fu per sbarazzare il centro della rotonda occupato dal sarcofago. Non basta perciò aver constatato nel centro dell'edificio le tracce di una piscina battesimale per essere in diritto di concludere che Santa Costanza fu in origine costruita per uso di battistero.<sup>1</sup> Passiamo a esaminare gli attacchi della rotonda con il circuito grandioso su cui si apriva il suo vestibolo. Il suolo di questa cinta è stato scavato dal Fea, ed è riempito di casse mortuarie in marmo formanti degli strati sovrapposti, la *tegulata* o portico che correva tutt'attorno riparava dei ricchi sarcofagi cristiani.

Le medaglie di Costantino trovate nelle tombe mostrano che questo cimitero cristiano era costituito dall'epoca di questo imperatore. D'altronde la muratura dei muri dalla maniera detta massenziana è del IV secolo. La cinta si presenta come una dipendenza della basilica di Sant'Agnese che è d'origine costantiniana.

La rotonda fu addossata al muro di cinta già esistente. Davanti al monumento la costruzione di questo muro è stata conservata e raddoppiata da un altro muro per servire di sostegno alle colonne oggi scomparse del vestibolo. Sotto il vestibolo stesso sussistono le vestigia *a, b, c*, d'una costruzione distrutta per far posto alla rotonda, e che s'apriva sulla cinta. Queste vestigia hanno la forma di sale a tre absidiole, *cellae trichorae* che al cimitero a cielo scoperto di Calisto, servivano per i banchetti funebri celebrati in memoria dei defunti.

La rotonda di Santa Costanza è dunque di qualche tempo posteriore allo stabilirsi della cinta cimiteriale cristiana, a cui è annessa; essa fu in origine un monumento del *coemeterium Sanctae Agnetis*.

Si vede per conseguenza come è poco fondata l'ipotesi degli antichi archeologi che consideravano questo monumento come un tempio di Bacco. Tuttavia quest'appellativo, per erroneo che sia, ha qualche valore: esso mostra come ha giustamente notato il Venturi, che al tempo in cui i mosaici sussistevano nel loro insieme i vecchi artisti si rendevano conto che essi erano composti di motivi bacchici. E infatti qual motivo più nettamente bacchico del disegno del mosaico nero e bianco del pavimento oggi distrutto?

Questo disegno segnalato dal Müntz<sup>2</sup> e che noi pubblichiamo per la prima volta mostra



Elevazione della cupola di Santa Costanza (Disegno di San Gallo)

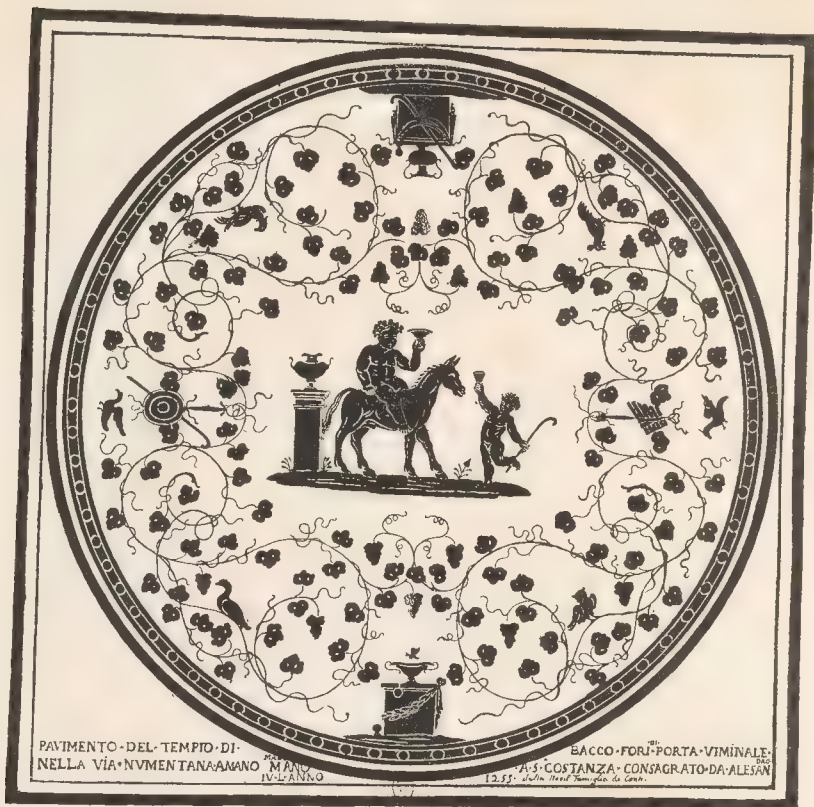
<sup>1</sup> Questa modificazione s'è fatta con sontuosità. La lanterna della cupola avventizia fu decorata d'un mosaico. Cristo in mezzo agli apostoli offre grandi analogie con quella di Santa Pudenziana. (Cfr. Müntz, *Revue archéol.*, 1878, p. 362). Questo mosaico aveva rapporto con i mosaici a soggetto cristiano che si vedono ancora nella conca delle absidiole laterali *d.d.*; mosaici antichissimi che nessuno, nemmeno il De Rossi, riguarda come facenti parte della decorazione primitiva della rotonda. Questi due mosaici sono ispirati all'iniziazione battesimale. (Cfr. DUCHESNE, *Lib. Pontif. Sylvester*, n. 81); essi raffigurano il *Dono della*

*legge divina*. Così appariva ancor meglio, che l'erezione di un battistero nella rotonda aveva portato con sé un rifacimento e una decorazione nuova dell'edificio. Si può dimostrare che la rotonda fu così trasformata verso la fine del IV secolo e che divenne la prima succursale del battistero del Laterano troppo stretto per la folla dei neofiti al tempo di Teodosio.

<sup>2</sup> *Revue archéol.*, décembre 1876, pag. 406. Il disegno fu compreso in una raccolta di opere di P. Sante Bartoli offerto al re di Francia, ma invece è della mano del figlio di P. Bartoli.

due fanciulli che tengono la coppa e s'apprestano a far libazioni, l'un d'essi coronato di pampini bacchici è seduto sull'asino, posizione ordinaria del Sileno, l'altro danza col bastone ricurvo della vendemmia.<sup>1</sup>

La cornice è formata di rami di vite dove figurano diversi uccelli. Sotto grappoli d'uva son posati, sopra due inghirlandati altari, vasi pieni di un nettare il cui odore attira una farfalla,



Pavimento di Santa Costanza (da antico disegno)

col frutto rotondo simbolo d'offerta,<sup>2</sup> il bastone della vendemmia. A sinistra è sospesa al fogliame la patera delle libazioni, a destra la zampogna delle feste rustiche. Diversi elementi di questo motivo della decorazione del pavimento si ritrovano nei mosaici ancora esistenti,

<sup>1</sup> Non si è fatto risaltare, sembra, che il bastone ricurvo, che nei monumenti antichi forma un attributo bacchico, non ha punto la medesima forma del *pedum* pastorale la cui asta è spesso più corta e leggermente ritorta. In alcune parti d'Italia in cui la vite è mari-

tata agli olmi, come un tempo, il vendemmiatore si serve ancora d'un bastone simile per attirare i rami troppo alti.

<sup>2</sup> Cfr. COLLIGNON, *Trois vases peints de la Grèce propre*, in *Revue archéol.*, 1875.



nella volta anulare. Alcuni dei compartimenti di questi mosaici sono ornati di intrecciature e riempiti degli stessi motivi ornamentali; animali, uccelli, teste di fanciulli, figurine drappeggiate alla greca, genietti danzanti e portanti patere, Amore e Psiche, le tre *Ἄρξι* o stagioni greche con i loro attributi, fiori, covoni e frutti; una danzatrice seminuda par bene una baccante, e si rivede il fanciullo con la coppa in mano, che s'appresta a una libazione. Ma sono i compartimenti formanti un soggetto d'insieme e di cui i primi non sono che accessori, che presentano un carattere bacchico più spiccato. Gli scompartimenti delle due grandi arcate laterali son decorate di scene di vendemmia e del mosto, gli altri son coperti da una giuncata di rami, dove tra i fiori, i frutti e gli uccelli, si vedono tutte le sorta di



Mosaico della cupola di Santa Costanza. (Dai *Vetera Monumenta* del Ciampini 1699)

vasi che servivano a mescolare, versare e bere il vino. Il predominio dell'elemento bacchico è così netto che alcuni autori han preso come personificazioni della vendemmia, o per Bacco dio del vino e Como dio del banchetto, i due busti figurati a grandezza naturale nel centro di questi mosaici.

Quale difficoltà c'è allora ad ammettere che il mosaico oggi scomparso, che decorava la calotta della cupola centrale, sia stato in rapporto col carattere dell'ornamentazione del pavimento e della volta anulare?

Che sia così ce lo mostra la più antica incisione di quel mosaico, fatta per i *Vetera Monumenta* del Ciampini nel 1699, da un disegno comunicatogli da Sante Bartoli, e che comprendeva quasi la metà dell'opera. L'insieme del mosaico, è stato inciso più tardi, con qualche lacuna, in appendice alle *Picturae antiquae* di P. Sante Bartoli nell'edizione del

Bellori (1791). La composizione era concepita in modo da fare un tutto con la decorazione architettonica ad *opus sectile*, che rivestiva il tamburo della cupola portato da dodici arcate, e in cui si aprivano dodici finestre. Figurava un elegante padiglione circolare la cui membratura fortemente rilevata si componeva di dodici montanti che si riunivano al centro della volta. Perchè la composizione fosse più leggera e si elevasse in prospettiva, il padiglione sorgeva al di là d'una zona acquatica, formante fregio, che era animata da una moltitudine di genietti che si sollazzavano, pescavano, vagavano tra gli uccelli. A sostegno dei dodici montanti stavano delle cariatidi fiancheggiate da tigri e pantere bacchiche, e le cariatidi sollevando delle volute determinavano una zona di nicchie aperte sulla campagna: dalle aperture si vedevano delle scene di tre o quattro personaggi concepiti in quella forma calma e idillica che caratterizza l'arte ellenistica. Nella zona superiore il padiglione aveva il suo montante scolpito in triplice figurina, e nello spazio intermedio, delle cartelle in rilievo dove si alternavano baccanti con satiri e altre figure. La zona vicina al centro era semplice e senza figure. Le diverse zone erano così sempre meno cariche di ornamenti in modo da togliere ogni pesantezza



Mosaico della cupola di Santa Costanza  
Disegno di Francesco d'Olanda (Madrid Escorial)

alla volta della cupola, con quella decorazione d'una leggerezza progressiva. Le scene con persone non son qui che un abbellimento accessorio; la disposizione dei compartimenti e delle zone mostra che anzitutto si è mirato a un effetto architettonico.

Cosa rappresentano queste scene? A. Fulvio al principio del XVI secolo vi vedeva un ciclo di gesta di Bacco, ma già da allora, come egli scrive, quelle scene « andavano scomparendo, consumate dalla vetustà. »<sup>1</sup> Alla fine del secolo, nel 1594, Pomponio Ugonio « contrariamente all'opinione accolta, considerava quei mosaici come cristiani »<sup>2</sup> egli vedeva nei giuochi acquatici della zona inferiore dei personaggi vestiti con abiti sacri, e vi sospettava delle rappresentazioni storiche. Non c'è da meravigliarsi ch'egli abbia visto nelle grandi scene della riva dei personaggi « vestiti d'abiti d'eremiti, ma di colore tuttavia » o anche « col vestito con cui si dipingevano i santi nell'antichità ».

L'incisione di Ciampini fu eseguita molto tempo dopo che il mosaico fu distrutto nel 1620; il disegno di Bartolini così riprodotto, era fatto non dall'originale, ma secondo un documento

<sup>1</sup> *Antiquità di Roma*, 1527, pag. 17.

<sup>2</sup> MÜNTZ, *Revue archéol.*, juin 1878, pag. 357; l'au-

tore pubblica in questo luogo i principali passi della relazione manoscritta di Pomponio Ugonio.



dell'Escoriale, dovuto a Francesco d'Olanda che lavorava a Roma nella prima metà del XVI secolo.

Il P. Garrucci, che a priori rifiutava di credere a decorazioni mitologiche poste da Costantino in un battistero, «risolvè d'averne il cuore tranquillo» e andò in persona all'Escoriale. Trovò un disegno colorato di Francesco d'Olanda che rappresentava presso a poco il terzo della parte inferiore del mosaico. Da allora Garrucci rifiutò come una ricostituzione fantastica tutto ciò che Bartoli aveva figurato in più di questo disegno, e specialmente le cartelle con satiri e baccanti che gli facevano orrore. Restava a dare un'interpretazione cristiana alle quattro scene disegnate nell'acquarello dell'Escoriale: il P. Garrucci scoprì nella prima scena a sinistra l'allegoria del delfino con significato eucaristico; nella seconda la Sapienza divina che prega alla porta della città secondo un passaggio del *Libro dei proverbi*, nella terza il Cristo in trono e avanti la Chiesa con un libro aperto e un gruppo di ascoltatori che si allontanano in atto di dire: «*Durus est hic sermo*» (Johan. VI, 61); infine la quarta scena era Caino e Abele che presentano a Dio le loro offerte, Caino un agnello, Abele un covone mal figurato per uno strumento musicale.<sup>1</sup>

De-Rossi<sup>2</sup> malgrado la sua buona volontà non poté accettare queste spiegazioni; egli rinunciò a ogni interpretazione di dettaglio, e da un disegno di Sangallo inesattamente riprodotto e avvicinato a uno schizzo anonimo che è del tempo, se non della mano del Sangallo, si sforzò di stabilire che l'insieme della decorazione doveva comportare un ciclo di scene del Nuovo Testamento nella zona delle cartelle bacchiche di Bartoli, e un ciclo dell'Antico, lungo la riva. Ma De-Rossi non compromette così «la squisita bellezza e la grazia della ricchissima composizione, imitata, «com'egli ammette», da tipi classici del miglior tempo dell'arte antica»? L'artista avrebbe abilmente disposto in prospettiva le scene acquatiche e le dodici scene della riva, per porre su queste ultime altre scene sostenute solamente da un viticcio, secondo la restituzione del De-Rossi? Perché tenersi a disegni di *carnet* d'artista ove quei motivi sono schizzati alla rinfusa coi motivi della volta anulare, senza cura della rispettiva disposizione? De-Rossi stesso non riconosce che nel disegno del *carnet* del Sangallo la parte superiore ha qualcosa d'arbitrario? Perché soprattutto tenersi ancora alla tesi delle «falsità capricciose introdotte dal Bartoli», quando Müntz aveva pubblicato un disegno della biblioteca Marciana nettamente dettagliato e concordante con Bartoli per la parte superiore, e aveva tratta da questo disegno la prova che Bartoli non aveva commesso inesattezza in ciò che concerne il motivo principale della decorazione, e non aveva affatto inventate le cartelle istoriate; quando Müntz, avendo tutti i documenti, sotto gli occhi, concludeva che se non si volevan vedere in quelle cartelle dei satiri e baccanti (che si sarebbero accordati con l'ornamentazione di tigri, «compagne ordinarie del trionfo di Bacco») «non si sarebbe lontani dal vero, ammettendo che contenessero delle Psichi, degli Eros, come i mosaici della volta anulare»?<sup>3</sup> Se De-Rossi non ne dice nulla, non è forse perché vi trova una difficoltà incompatibile con la sua teoria sulla destinazione primitiva del battistero?



Particolare del mosaico di Santa Cristina (Da un disegno della Biblioteca Marciana)

<sup>1</sup> *Storia dell'arte cristiana*, t. IV, pag. 8 e seg.

<sup>2</sup> Mosaici cristiani.

<sup>3</sup> Müntz, *Revue archéol.*, 1875, t. II, pag. 224, juin 1878, pag. 374, e seg. Bartoli si trova esatto in ogni punto in cui si è potuto controllare su documenti si-

curi. Müntz ha rilevato che la descrizione delle scene nell'ordine indicato da Ugonio non s'accorda con l'ordine delle scene rappresentate nella stampa completa del 1791. La discordanza può provenire dal fatto che si è riprodotta tale e quale in questa stampa d'insieme



Disegni dei mosaici di Santa Costanza  
del San Gallo

Venturi. Non era interdetto ai cristiani d'impiegare simili ornamenti. Il rigido Tertulliano (Adv. Marciano, 112) distingue le rappresentazioni secondo ch'esse son fatte « in vista d'idolatria » o come « semplice ornamento »: solo le prime erano proibite. Costantino decorò con una moltitudine di opere d'arte mitologiche i monumenti della sua Bisanzio cristiana. Gli stessi scultori che morirono martiri per non aver voluto scolpire un idolo, figuravano senza scrupolo vittorie e amori, anche un Febo montato sulla sua quadriga, semplici soggetti ornamentali.<sup>1</sup> Così una tomba cristiana, della 1<sup>a</sup> metà del IV secolo, descritta recentemente dal Wilpert<sup>2</sup> presenta il defunto, un cocchiere del circo, con la sua famiglia, in una decorazione puramente profana, di vittorie, di Fame, di Canefore; Garrucci giudicando su disegni poco esatti, vi aveva veduto, come nella nostra cupola, soggetti biblici: il sacrificio di Abramo, Tobia e il pesce.

S'incontrano frequentemente nelle pitture delle catacombe le Stagioni personificate, gli Amori e le Psichi, così in voga nei primi secoli dell'era nostra. Queste figure hanno potuto simboleggiare il tempo che passa, l'anima ( $\psi\chi\eta$ ) che sopravvive, ma spesso, come

Per noi questa difficoltà non esiste affatto. Niente ci impedisce di constatare che restano inesplicabili come soggetti cristiani le scene del disegno di Olanda, per tenerci a ciò che è incontestato. Di più noi vi riconosciamo grandi analogie con parecchie scene eseguite sulle mura e nelle cartelle delle volte del sepolcro pagano dei *Platorini* alla Farnesina. Là, in mezzo a motivi ornamentali dove figure escono dalle volute dei viticci, sono inquadrare scene diverse, cerimonie bacchiche, sacrificio rustico, offerte alla divinità campestre, Phaeton che comanda il carro del Sole, le Ore che preparano il carro, ecc., scene puramente decorative che uniscono gli dei, gli eroi e gli uomini. Sulla via Latina, la sala funeraria dei *Pancratii* è anche decorata di paesaggi e di scene di genere, per esempio Ercole che suona la lira, tra Bacco e Minerva, la sala del sepolcro dei Valerii ha una graziosa ornamentazione di genii maschili e femminili che danzano, e gettano fiori, e non lungi di là, il sepolcro di Sant'Urbano alla Caffarella, aveva una decorazione così bacchica che per molto tempo lo si prese per un antico tempio di Bacco.

Le ridenti decorazioni con predominio dei motivi bacchici erano d'uso generale nelle ricche sepolture disposte per i banchetti funebri. Si impiegavano per le sale, dove si andava in giorni stabiliti a mangiare e a vuotar coppe in onore dei morti, i motivi abituali della decorazione dei sontuosi *triclinia*, vaghi soggetti mitologici eseguiti all'infuori di ogni intenzione religiosa, « parole senza significato » come ben dice il

la stampa parziale del Ciampini che dà i soggetti in senso inverso alla realtà. Si hanno così due serie: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; 12, 11, 10, 9, 8. Con questa trasposizione, le scene si adattano all'ordine di Ugonio che del resto ammette di non poter bene distinguere. Egli non distingueva pure niente nella zona delle cartelle; credette tornando una seconda volta, vedere « il fram-

mento di un personaggio simile al Cristo nimbato ». De Rossi si è basato su questa indicazione, così vaga che Müntz non ne aveva tenuto conto.

<sup>1</sup> Passio SS. Quatuor Coronatorum. Cfr. ALLARD, *L'art païen sous les empereurs chrétiens*, pag. 250.

<sup>2</sup> *Mittheilungen des Kaiserlich deutschen arch. Instituts*, 1902, pag. 98.



nota Pératé<sup>1</sup> le graziose Psichi danzano senza aver l'aria di pensare al simbolo: il pittore ad altro non mira che a ornare una parete, il paesaggio abbonda, e l'artista non sempre ne scarta le scene di sacrificio all'aria aperta, che animavano ordinariamente i motivi campestri.<sup>2</sup>

Lo stesso dicasi per la scultura. Il sarcofago della Vergine consacrata, Aur. Agapetella trovato presso Santa Costanza, ha per decorazione quattro geni nudi con gli attributi delle stagioni, e quattro figure simili a divinità, che personificano i quattro elementi.<sup>3</sup> Pératé ha potuto dire « Les Amours, les Victoires... les Dioscures, les Génies... tout ce décor de mythologie banale, ou de simple ornementation reste attaché au sarcophage chrétien »<sup>4</sup>

Ma una decorazione specialmente usata nelle antiche sepolture cristiane, è quella che



Musaico di Santa Costanza (dettaglio)

riguarda la vite e il vino, le scene di vendemmia, i geni danzanti con i loro attributi bacchici. Nelle catacombe di Roma e di Napoli questi motivi si mescolano ai soggetti cristiani: si vedono al cimitero di Callisto il buon Pastore e l'orante alternarsi nella decorazione con i geni danzanti col bastone della vendemmia, col tirso, colla patera. Molte tombe sono state a metà cristiane e bacchiche. Ciò fu perchè i cristiani conservarono tutti gli usi che non erano assolutamente incompatibili con la loro fede, salvo poi a trasformarli progressivamente. Nei giorni dei funerali e negli anniversari essi andavano coi parenti e gli amici, che non erano necessariamente dei fedeli, a mangiare e soprattutto a bere alle tombe dei loro morti. Un graffito delle catacombe di Priscilla ricorda ancora che per un anniversario « nel 375, Florentinus, Fortunatus e Felix son venuti alla coppa » (*ad calicem venimus*), cioè come dimostra De-Rossi, son venuti a fare libazioni alla tomba d'un defunto.<sup>5</sup> L'uso non scomparve sì tosto: ai nostri giorni nella campagna romana, a Carpineto, la gente si raccoglieva il 2 dicembre sulla tomba dei parenti col bicchiere in mano, per bere e versare il resto sul terreno.<sup>6</sup> Nelle catacombe si fissava spesso la coppa che aveva servito a rendere quest'ultimo omaggio ai defunti al cemento fresco dei loculi ove essa faceva brillare iscrizioni dorate come BIBE, BIBAS, IHE ZHSHS. Il popolo non credeva di poter onorare gli anniversari dei

<sup>1</sup> *L'archéologie chrétienne*, pag. 64.

<sup>2</sup> Così, per esempio, nel cimitero di Domitilla: vedere WILPERT, *Pitture delle catacombe*, 1903, pag. 25.

<sup>3</sup> BOLDETTI, *Osservazioni sopra i sacri cimiteri*,

pag. 720. Il sarcofago è del IV secolo.

<sup>4</sup> *L'archéologie chrétienne*, pag. 286.

<sup>5</sup> *Bull. d'arch. crist.*, 1890, pag. 72 e seg.

<sup>6</sup> BOYER D'AGEN, *La jeunesse de Leon XIII*, p. 627.

martiri senza andare a mangiare e bere nelle basiliche, sulle loro tombe, e bisognò reagire contro quest'uso « in tutto simile ai *parentalia* dei pagani, poichè era un'occasione di bere oltre misura ».<sup>1</sup>

Così i *convivia* funebri sono dipinti non solo nelle tombe pagane, ma nelle catacombe cristiane, dove sono talvolta figurati con delle acclamazioni alla bevanda che deve esser servita per la Pace e per la Carità.<sup>2</sup> Le sale destinate a questi *convivia*, come l'esedra posta a lato dell'entrata del cimitero di Domitilla, erano decorate di ridenti motivi profani, geni e fiori. La rotonda di Santa Costanza malgrado la sua ornamentazione bacchica di superba sala da banchetti non ha dunque niente che non convenga perfettamente a un mausoleo dove dovevano darsi dei pasti di anniversari solenni.<sup>3</sup> La decorazione dell'edificio



Busto dell'imperatore Gallo  
Musaico di S. Costanza

è del resto in piena armonia con quella del sarcofago, e questa unità d'insieme manifesta bene la primitiva destinazione funebre del monumento. La vasca colossale di porfido ha i fianchi ornati da grandi volute di pampini, dove uccelli svolazzano, alcuni geni raccolgono l'uva nelle canestre, e tre di essi la pigiano nello strettoio per farne colare il vino nelle urne; il coperchio è decorato di ghirlande sostenute da teste maschili e femminili. Questa decorazione si compone di motivi usati per i sarcofagi pagani, ma in luogo di pantere e di cervi bacchici spesso scolpiti sotto i pampini, qui figurano l'agnello maschio, i pavoni, il *serpente* tenuto da un fanciullo, tutti simboli impiegati sulle tombe cristiane per significare il Cristo, la resurrezione, la ricompensa.

Ricollochiamo col pensiero il sarcofago nel centro della rotonda. Il mosaico del pavimento continua la stessa ornamentazione di pampini, d'uccelli e di genietti bacchici. I grandi candelabri di marmo che circondano il sarcofago per l'illuminazione abituale alle tombe sontuose, opere d'un gusto classico squisito, hanno per principale motivo dei geni fanciulli, tenenti ghirlande, frutti, fiori, nidi è il bastone della vendemmia. Al disopra portata dalla superba architettura di marmi vari, si eleva come un padiglione traforato il mosaico della cupola con la sua cornice di giuochi, di genietti e di uccelli, coi suoi motivi fantastici e idillici, dove salgono i dodici sostegni fiancheggiati da selvaggina bacchica. Nella nave anulare i differenti compartimenti di mosaico sono decorati con gli stessi soggetti accessori, dove noi ritroviamo con le figure di fanciulli e d'uccelli, di fogliami, di frutti e di fiori, tutto il corredo dei vasi di Bacco. Ma l'importanza è volutamente riservata ai quadri del centro sotto le grandi arcate laterali, davanti alle absidiole fatte per contenere statue. Questi riquadri riproducono tutti i motivi di vendemmia del sarcofago e in più un motivo che figura anche su altri sarcofagi: i

<sup>1</sup> S. AUGUSTINI, *Confessioni*, VI, 2. In questo passo vi sono dei dettagli interessanti sul modo con cui la madre di Agostino andava alle tombe sante con un paniere contenente cibi e un piccolo vaso di vino mischiato con molta acqua e ella dava questo vino ai suoi « a piccoli sorsi » e « non aveva di mira che la pietà, non la soddisfazione dei sensi »; *non obsidebat spiritum vinolentia... sicut pluresque mares et feminas*. Non solamente si beveva, ma Sant'Agostino ricorda altrove (*PP. LL.*, 38, 1415) che per l'anniversario di San Cipriano si passava la notte a danzare sopra are profane, presso la tomba del martire. L'istituzione

degli uffizi notturni della vigilia mise fine all'abuso.

<sup>2</sup> WILPERT, *Pitture delle catacombe*, tav. 133. Di fatto questi *convivia* funebri divennero pasti di carità offerti ai poveri e durarono così attraverso tutto il medio evo. Cfr. *PP. LL.*, 78, 1226. I canonici d'Ippolito (169 e seg.) regolano questi pasti funebri.

<sup>3</sup> Così si spiega la costruzione di una galleria esteriore, per i bisogni del servizio e la preparazione dei pasti, la cura d'aver stabilito numerose bocche d'aria per la ventilazione della nave bassa anulare, e forse il forno scoperto nel sottosuolo.



buoi che portano l'uva allo strettoio.<sup>1</sup> Nel centro di questa decorazione bacchica si vede molto in vista da un lato il busto di un personaggio abbastanza giovane, senza barba, con i capelli lunghi e senza diadema, con l'espressione del viso malinconica: insieme di particolarità che le medaglie attribuiscono al solo imperatore Gallo sposo di Costantina figlia di Costantino;<sup>2</sup> egli ha la veste tessuta d'oro riservata agli imperatori durante il quarto secolo. Dall'altro lato vedesi un busto di donna, notevolmente più avanzata in età con l'espressione fiera e imperiosa; ella ha i capelli raccolti con un fermaglio sulla testa, come le medaglie ci mostrano le *Augustae* Costantiniane Sant'Elena e Fausta.<sup>3</sup> Il rapporto delle età concorda pure: Costantina sposò nel 351 il giovane Gallo più di 20 anni dopo il suo primo matrimonio con Annibaliano.<sup>4</sup> Ammiano Marcellino ci dice che la principessa morta in Bitinia nell'anno 354 ebbe tuttavia la sua sepoltura nella regione suburbana di Roma sulla via Nomentana. Questo trasporto non si spiega che con la devozione speciale di Costantina verso Sant'Agnese: ciò è indicato dal più antico testo che faccia menzione della rotonda. Le *Gesta Sanctae Agnetis* del v secolo dicono che Costantina<sup>5</sup> dopo aver ottenuto da suo padre l'erezione di una basilica alla tomba di Sant'Agnese, volle che si stabilisse là il suo mausoleo « Sibi illic mausoleum collocari praecipit ». Gli appoggi della rotonda con la cinta cimiteriale costantiniana di Sant'Agnese, ci hanno dimostrato che il monumento fu certo un annesso delle dipendenze della basilica.

La rotonda fu dunque costruita qualche tempo dopo la basilica; e questo ci porta all'epoca della morte di Costantina. In questo caso era all'imperatore Gallo che toccava la cura e il carico di fare erigere il sepolcro della sua sposa. Sul sarcofago di Sant'Elena Costantino aveva fatto scolpire il suo busto con quello di sua madre: ma gli artisti che scolpirono il sarcofago di Costantina non sarebbero riusciti a fare dei ritratti: essi non han saputo cavare dal porfido che sculture grossolane.<sup>6</sup> È naturale che Gallo abbia confidato ai mosaicisti la cura di mettere il ritratto della sua sposa al posto d'onore e bene in vista nel centro delle loro fini decorazioni.

Del resto la rotonda portò come il sarcofago delle insegne poco importanti, ma sufficienti a darle un carattere cristiano. Un monogramma di Cristo si vedeva ancora nel xvi secolo nei motivi architettonici in marmi vari che rivestivano il tamburo della cupola. Una parte d'un altro monogramma simile sussiste ancora nel mosaico bianco a stelle verdastre che decorava la volta della nicchia del fondo, nella nave anulare; si può credere che lo stesso fosse nella decorazione corrispondente della nicchia d'entrata. La rotonda addossata al cimitero di Sant'Agnese fu dunque un mausoleo cristiano simile per la struttura e per la posizione ai mausolei imperiali cristiani del iv secolo: come la rotonda di Sant'Elena al



Busto dell'imperatrice Costantina  
Mosaico di Santa Costanza

<sup>1</sup> Cfr. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, V, tavola 322.

<sup>2</sup> Le due effigi corrispondono al ritratto tracciato dallo storico Ammiano Marcellino, di Costantina Augusta, l'altra figlia di Costantino e dell'imperatore Gallo suo debole sposo.

<sup>3</sup> COHEN, *Monnaies de l'empire romain*, tav. 8, pag. 40, n. 19. De Rossi aveva pensato a Crispo rappresentato così senza diadema; mettendo la costruzione della ro-

tonda sotto Costantino egli non poteva arrestarsi a Gallo.

<sup>4</sup> COHEN, ib. Fl. Helena Augusta, n. 11 e 12; Fl. Fausta Augusta, n. 4. Non si conoscono medaglie autentiche di Fl. Costantina Augusta.

<sup>5</sup> Fu Costantina e non Costanza che portò per la prima il testo; così leggeva Sant'Adelone nel sec. vi.

<sup>6</sup> VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, pag. 436, fa risaltare la differenza di lavoro dei due sarcofagi.

cimitero dei Santi Pietro e Marcellino, la rotonda di Valentiniano II al cimitero della basilica apostolica del Vaticano.

Se noi dobbiamo abbassare fino alla seconda metà del IV secolo la costruzione e la decorazione del mausoleo di Costantina, la sua ornamentazione in parte cristiana e in parte mitologica non ci sorprenderà per quest'epoca. Questa mescolanza era ancora nel gusto della nobiltà; e sull'argenteria dei clarissimi si cesellava allora il nome di Cristo tra soggetti mitologici, muse, veneri, e nereidi.<sup>1</sup> Queste considerazioni, necessariamente abbreviate, bastano a mostrare come largamente i cristiani dei primi secoli intendessero profittare della cultura artistica non meno che della cultura letteraria della loro epoca; e quanto i migliori storici hanno ragione di non più cercare le cause della decadenza delle arti nell'ostilità di una religione nuova, spregiatrice della bellezza.

FLORIAN JUBARU.

---

<sup>1</sup> LANCIANI, *Pagan and Christian Rome*, pag. 207.



## MISCELLANEA

**Di alcune opere di scultura a Parigi.** — Nel museo del Rinascimento al Louvre, le determinazioni di opere d'arte peccano di eccessiva prudenza. Noi siamo molto favorevoli al metodo d'indicare in generale le attribuzioni di scuola e di tempo, piuttosto che quelle di autori, quando i conservatori dei musei non sieno ben certi del nome loro; ma, al Louvre, questo metodo fa troppa astrazione dagli studi moderni, anche quando le risultanze di questi sieno accettate concordemente. Così si sono mantenuti i cartellini: *école florentine, XV<sup>e</sup> siècle; école du Nord d'Italie, XVI<sup>e</sup> siècle*, ecc. Vi è ad esempio, un intaglio in legno, dono di M. His de la Salle, con la semplice indicazione di tempo (*XV<sup>e</sup> siècle*) e quella generale di scuola italiana, mentre è un prezioso documento dell'attività dello studio di Francesco Raibolini, detto il Francia. Ancora il busto di Beatrice d'Este non porta il nome di Cristoforo Romano. E tra le altre cose, non determinate ancora, vi è il bassorilievo dato al Louvre da M. Timbal, ascrivito alla scuola di Vicenza dal Courajod.

A proposito di esso, non sarà vano richiamare due simili bassorilievi esistenti nel museo civico di Reggio-Emilia, che avrebbero potuto fornire al Courajod altri punti di partenza per ben giudicare la scultura del Louvre. Sono due lunette pubblicate da Francesco Malaguzzi nella monografia su « Gio. Antonio Amadeo » (pag. 95 e 96), e da lui indicate come di scuola lombarda. Veramente ne' due bassorilievi a staccato, corrispondenti col Cristo deposto nel sarcofago del museo del Louvre, si manifesta la derivazione veneta più della lombarda; e tale derivazione mise appunto in evidenza il Courajod, trattando della scultura di M. Timbal, d'ignota provenienza, acquistata nel 1876 a Parigi nella via di Clichy

(L. COURAJOD, *Quelques sculptures vicentines à propos du bas relief donné au musée du Louvre par M. Ch. Timbal*. Extrait de la « Gazette des Beaux Arts » Février, 1882. Paris, Champion, 1882). Per ricercarne l'origine, il Courajod pensò di guardare tra le Alpi al nord, Verona, Mantova e Venezia al sud, nella parte del veneto sottomessa al duplice influsso di Donatello e di Mantegna, specialmente di quest'ultimo. A Vicenza, uno dei luoghi dove lo storico francese portò

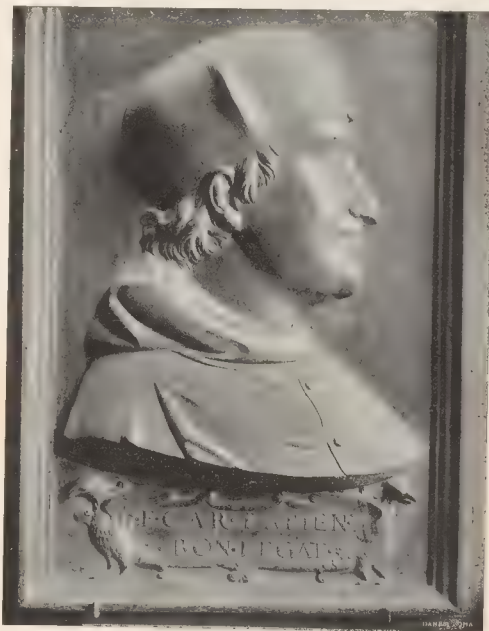


Fig. 1 — Francia (attr. al): Ritratto del card. Francesco Alidori  
Parigi, Museo del Louvre

le sue indagini, trovò una pala d'altare in San Lorenzo, avente nel centro la stessa rappresentazione del Louvre, cioè il Cristo nel sarcofago. Comparando i due monumenti di Vicenza e del Louvre, il Courajod concluse che essi erano usciti dallo stesso studio d'artista verso il 1474, data segnata sull'altare vicentino. Associando ora a quelle due opere d'arte, le lunette del museo civico di Reggio, si po-

finissime aderenti strettamente alle forme, in quel taglio crudo delle aperture delle labbra, in quei solchi e in quelle striature dello scalpello, non è possibile vedere in qualche modo gli arditi maestri lombardi dal forte aggetto, dall'approfondito sottosquadro, dalle pieghe accartocciate.

Al Louvre reca nel cartellino il nome del Francia un rilievo in bronzo, ritratto del cardinale Francesco Alidosi

legato a Bologna (fig. 1): esso presenta una stessa aria di famiglia con le medaglie dei cardinali Altobello Averoldi, Bernardo Rossi e Francesco Alidosi medesimo, che si ritengono uscite dalla bottega del Francia. Sotto al busto del cardinale Alidosi stendesi un cartellino tra due aquile con la scritta:

. F . CAR . PAPIEN  
. BON . LEGAT .

La mano stessa, che eseguì il busto, eseguì pure la medaglia del cardinale con la sua effigie nel diritto e la scritta: FR. ALIDOXIVS. CAR. PAPIEN. BON. ROMANDIOLAE. Q. C. LEGAT; con la figura, nel rovescio, di Giove su carro al quale sono aggiogate due aquile, e questa leggenda: HIS. AVIBUS. CVRRVQ. CITO. DVCKERIS. AD. ASTRA. Ora è veramente Francesco Raibolini, detto il Francia, l'autore delle medaglie e del bassorilievo del Louvre? Notisi che da parecchi scrittori la medaglia di Altobello Averoldi, che pure ha con le altre due del Rossi e dell'Alidosi, una simiglianza evidente di fattura e di forma, è ascritta a Niccolò Cavallerino. E notisi che le medaglie dei due cardinali legati a Bologna, Francesco Alidosi, e Bernardo Rossi, e del vescovo Altobello Averoldi, pure governatore di Bologna, non poterono essere

tutte eseguite vivente il Francia. Sono evidentemente d'un maestro posteriore a questo, più ampio, più cinquecentesco di forme, benchè non indipendente dagli influssi del caposcuola bolognese. A molti piacerà forse di sostituire a Francesco il nome di Giacomo Francia, così come questo fu sostituito dal Molinier, audacemente, all'altro del niellatore Peregrino da Cesena. Ma sin che nuovi e più saldi argomenti ci diano modo di affermare che Giacomo Francia praticò l'arte dell'orafa, le sue pitture non ci permettono, grossolane come sono, di attribuirgli nè le medaglie suindicate, nè il rilievo del Louvre.

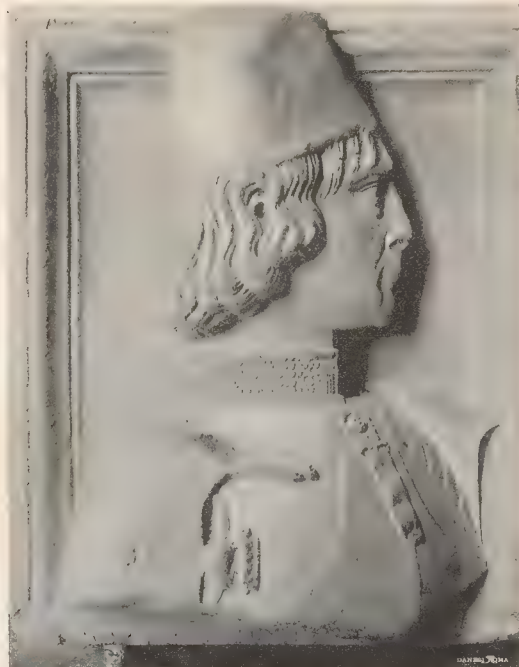


Fig. 2 — Sperandio: Ritratto supposto di Giovanni II Bentivoglio e di Ercole I d'Este — Parigi, Museo del Louvre

tranno trarre conclusioni ancora più prossime alla verità, e meno ristrette. In una lunetta, e propriamente in quella della *Pietà*, figura un legatario con la data della sua morte: 1459 OBIIT. Nell'altra sta la scritta: HOC BARTOLINVS. | TEMPLVM. ET. | VICINIA TOTA | DEDICAT. ANCINVS | TIBI. MAGDALENA. | MARIA. | ERGO. PIA. ET MENTES. | CVNCTOR ET CORPORA | SERVA. Tutte e due le lunette, ome i monumenti di Vicenza e del Louvre, sono ben diversi dalle cose lombarde alle quali il Malaguzzi le avvicina. In quei bassorilievi timidi, disegnati con tanto rigore, in quelle vesti dalle piegoline



Prospero Spani, detto il Clemente (?): Alberto Pio signore di Carpi - Parigi, Museo del Louvre



Nella stessa parete, dov'è il ritratto del cardinale Francesco Alidosi, vi è l'altro in bassorilievo creduto di Giovanni II Bentivoglio, opera dello Sperandio, segnata OPVS SPERANDEI (fig. 2). Il confronto con le monete di Gio. II Bentivoglio, coniate dal Francia, con le medaglie gettate in onore del signore di Bologna da Giovanni Metra e da Sperandio, con il bassorilievo marmoreo nella cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore e con l'altro scolpito in un pilastro d'una casa bolognese (via Galliera, n. 6) tolgono fede che il personaggio rappresentato sia Giovanni II Bentivoglio. Più conveniente è l'attribuzione a Ercole I d'Este data dal Mackowski, nell'annuario dei musei prussiani, ma essa pure non è sicura dal punto di vista iconografico.

Di un altro principe italiano si vede, nel museo del Louvre, la figura distesa sul sarcofago, quella di Alberto Pio, signore di Carpi (fig. 3). Un tempo sulla base del monumento, leggevasi: *Alberto Pio de Savoie, prince de Carpi. Bronze. Ecole Franco-Italienne 1ère moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Tombeau provenant de l'Eglise des Cordeliers de Paris et exécuté en 1535*. Ora si legge: *Albert Pii de Savoie, Prince de Carpi par Ponzio (Maître Ponce), 1535*. Il mutamento del cartellino può farci ritenere che si sieno scoperte notizie a proposito della tomba di Alberto Pio. Essendo tuttavia rimaste insoddisfatte le nostre ricerche bibliografiche, osiamo di esporre un'impresione, che nacque in noi spontaneamente molti anni fa, e si rinnovò quasi ad ogni anno, al rivedere la statua giacente di Alberto Pio. La figura del principe umanista, dell'amico di Aldo Manuzio, si vede distesa sul coperchio dell'urna, con la testa appoggiata alla destra, e con un libro su cui medita nella sinistra. Il motivo etrusco del defunto con la testa sollevata e poggiata alla destra fu per le prime volte richiamato in vigore dal Sansovino in Santa Maria del Popolo in Roma, da Bartolomeo Spani in alcuni monumenti funerari a Reggio d'Emilia. Il richiamo a Reggio mi suscitò pure nella mente l'opera di Prospero Spani detto il Clemente, così corrispondente per la forma michelangiolesca alla figura in bronzo d'Alberto Pio. I grossi colpi di stecca che il bronzo ha mantenuto, e perfino gli ornati delle coperte dei libri a' piedi del defunto, mi hanno ricordato le opere e i particolari di esse proprii del maestro che riempie di sé il duomo di Reggio. La corrispondenza poi dei caratteri michelangioleschi con le statue reggiane di Prospero Spani, detto il Clemente, è così grande da non potere pensare ad altro maestro seguace di Michelangelo. E che Prospero Spani gettasse in bronzo si hanno molte notizie che Francesco Malaguzzi ha raccolto nel suo studio diligente su « lo scultore Prospero Spani detto il Clemente (in Modena, coi tipi Vincenzi, 1893). Nulla di strano quindi che dall'Italia, da Reggio, così prossima a Carpi, s'invasse in Francia il coperchio in bronzo dell'urna che doveva raccogliere la salma del principe amato. Di Prospero

Spani non si ha notizie anteriori al 1544, ma i suoi biografi convengono nel datare la sua nascita al principio del Cinquecento. Mancano le notizie dell'opera di Prospero nella sua giovinezza; ma forse, insperatamente, il Louvre ne offre una tra le più degne dell'artista.

Le collezioni private a Parigi serbano ancora sorprese non poche agli amatori della scultura italiana. Nella raccolta di M.<sup>me</sup> André, vi sono de' frammenti di una tomba, tutto simili per fattura all'antica arca nel duomo di Faenza. Non avendo modo per ora di pubblicare quei frammenti, riproduco qui il mirabilissimo bassorilievo faentino (fig. 4). Di chi sia non è dato di determinare sin qui. Il Bode esprime l'idea che fosse un'opera di Niccolò d'Arezzo, ma noi vediamo in essa caratteri del tutto dissimili dai Toscani, e pensiamo che in quella faccia nobilissima dell'antica Arca di San Savino nel duomo di Faenza si debba vedere la derivazione veneta, specialmente nel carattere pittorico della composizione.

Nella collezione d'un italiano, del barone Michele Lazzaroni, il cui nome appare da qualche tempo con frequenza sotto cose esposte nelle mostre d'arte retrospettiva, abbiamo veduto tre busti singolari. Il primo (fig. 5) ci sembra opera chiarissima dello Sperandio, del maestro a cui noi assegnammo il busto in terra cotta già della collezione Corvisieri in Roma, un altro di Gio. II Bentivoglio nella collezione Orloff, il monumento di Alessandro V in San Francesco a Bologna, la porta della chiesa di Santa Caterina o della Santa in Bologna, l'Annunciazione presso la porta d'entrata nel duomo di Faenza, il bassorilievo con l'effigie della duchessa Eleonora d'Este nella collezione Dreyfuss a Parigi. A questa nota delle opere dello scultore fu aggiunto il busto d'Andrea Barbazzi, che si vede in San Petronio al sommo del monumento eretto in onore del giureconsulto;<sup>1</sup> ma veramente, a considerarlo con attenzione, il busto marmoreo si dimostra tardi costruito sul fondamento della medaglia gettata dallo Sperandio per Andrea Barbazzi. Il busto del barone Michele Lazzaroni ha tutta la freschezza dello Sperandio, de' suoi getti in bronzo, anche le trascuratezze della sua stecca veloce. Come il busto della collezione Corvisieri, ora nel museo di Berlino, esso adornò probabilmente (e le notizie della provenienza concorrono a questa credenza) il sommo d'una porta d'un palazzo bolognese, o stette entro la nicchia o su d'una mensola della casa del *magister* che rappresenta.

Il secondo dei busti ci sembra una ricostruzione, eseguita nel tempo di Antonio Averulino (fig. 6 e 7), detto il Filarete, dell'immagine di Giulio Cesare. A chi guardi il busto sarà facile di notare certi tratti arcaistici, che si rivedono nelle maggiori figure della porta in bronzo a San Pietro in Vaticano, quali le pieghe e

<sup>1</sup> V. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII, I.

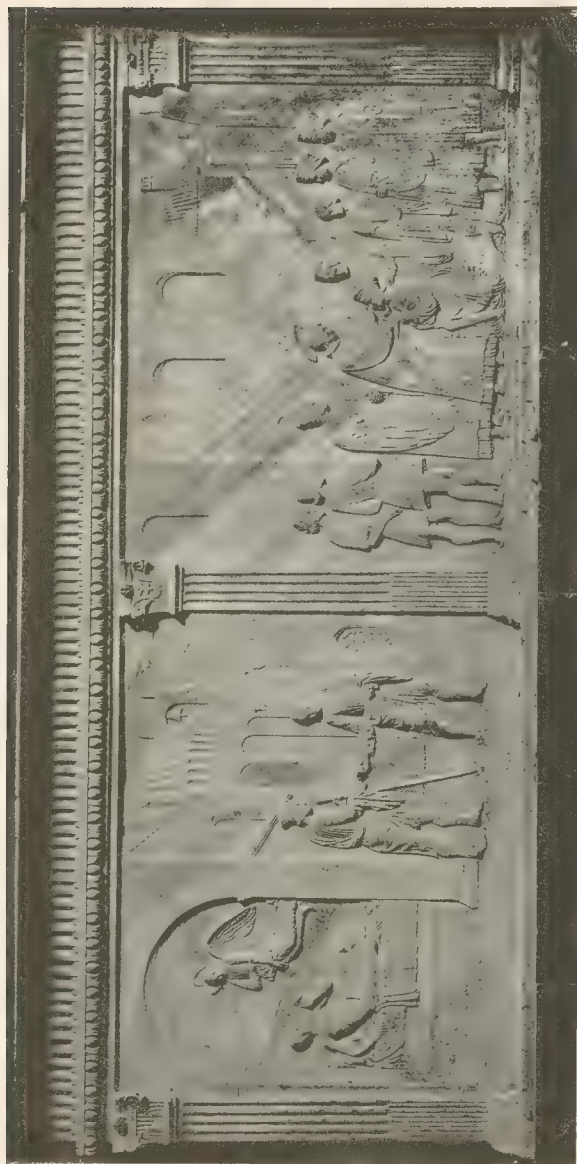


Fig. 4 — Scultura veneziana della metà del secolo xv. Fronte dell'arca di S. Savino - Faenza, Duomo

i muscoli triangolari; l'iride segnato con un piano circolare sulle orbite; i capelli a bioccoli arcuati o falcati; le foglie d'alloro con le punte uncinat; le

viste nel verso, che mostrano le fibrille; a sinistra, viste nel diritto, che si mostrano liscie. L'agrafe che unisce il pallio sull'omero destro è ricavata da una moneta



Fig. 5 — Sperandio: Busto di un gentiluomo bolognese - Parigi, Raccolta Lazzaroni

spalle piovanti; i contorni de' lineamenti come se fossero ottenuti con lo sbalzare il metallo, non per getto di modello di creta o di cera. La corona, che cinge la fronte di Giulio Cesare, è d'alloro con le bacche raccolte nel mezzo a grappolo: a destra le foglie mandorlate,

romana, che ricorda in qualche modo, nelle sue forme appena abbozzate, il rovescio della medaglia d'Augusto, con la rappresentazione dell'imperatore che stende la mano all'Abbondanza, rappresentazione che si trova in una medaglia di Cristofano di Geremia. Sul pallio,



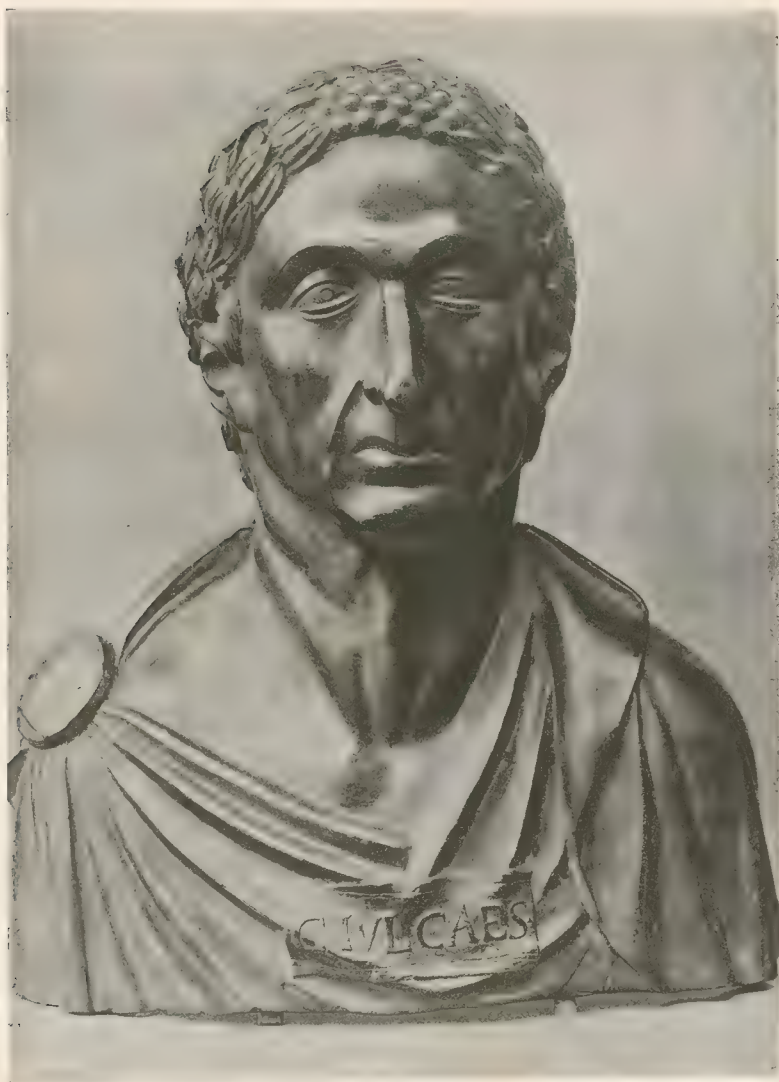


Fig. 6 — Averulino (?): Busto di Giulio Cesare  
Parigi, collezione Lazzaroni

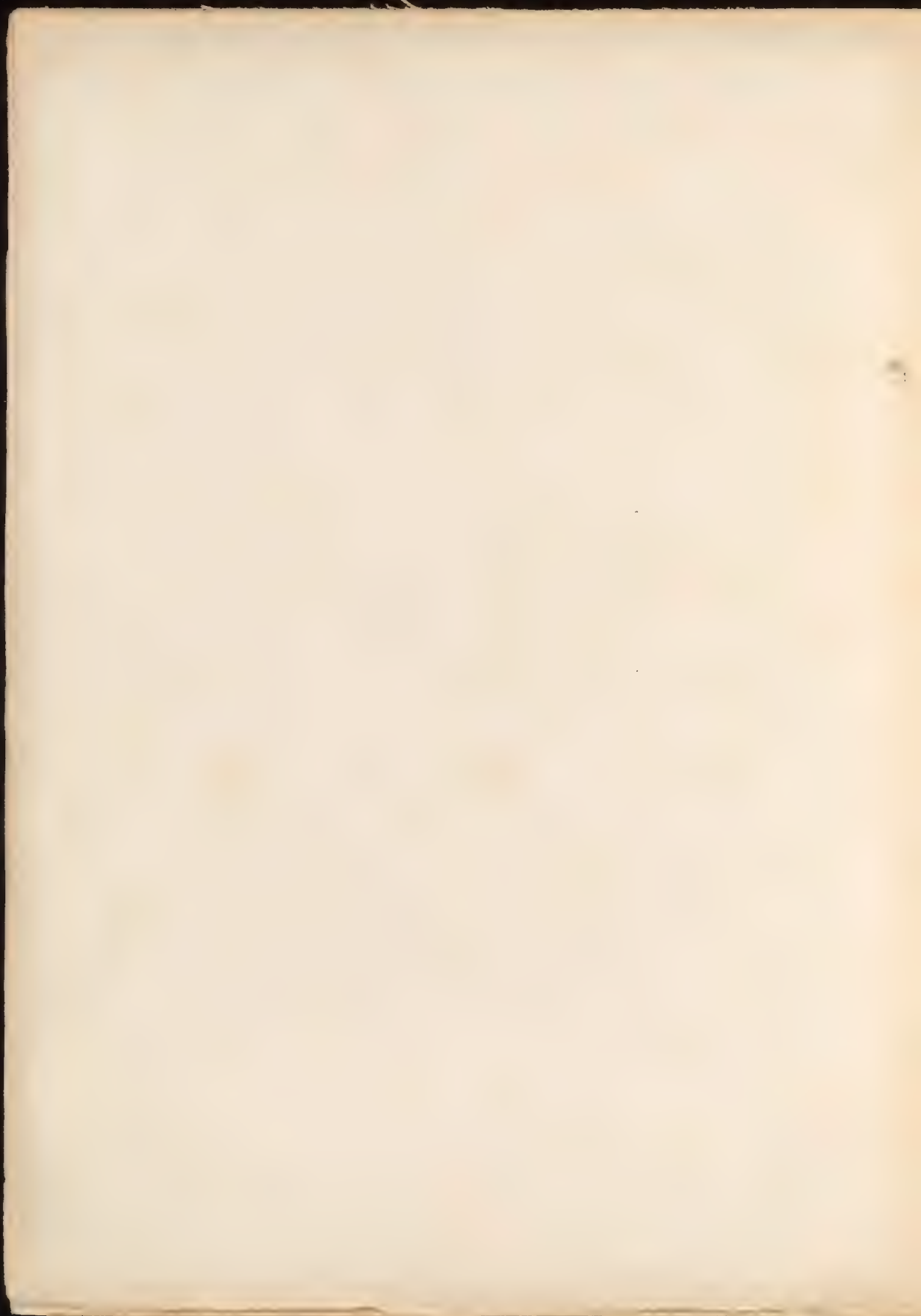


Fig 7 — Averulino (?): Busto di Giulio Cesare  
Parigi, collezione Lazzaroni



Fig. 8 — MICHELANGIOLO: TESTA DI FANCIULLO  
Parigi, Collezione Lazzaroni





con la scritta C. IVL. CESAR, è una pezza che segue il movimento del pallio, come se fosse una pezza aurea cucita sulla veste. Ma queste licenze della moneta aggrandita in luogo dell'agrafe, dell'iscrizione sulla pezza del pallio, ci dimostrano come il busto sia stato eseguito in un'età in cui l'antico non era ancora imitato o riprodotto con minuziosa diligenza, e in cui si guardavano gli esemplari dei bassi tempi, più che gli altri di tempi migliori. Probabilmente lo fu al tempo del Filarete e di Cristoforo di Geremia, il medaglista di Alfonso V d'Aragona e di Paolo II, (1450-1468).

Il terzo busto è di tanta bellezza, di tanta forza da richiamarci alla mente Michelangelo: la testa del piccolo Ercole dai lineamenti contratti, sofferente, spasmante, ha i tratti, dirò così, fisionomici d'altri putti michelangioleschi, e ne ha la virilità precoce. Esso serba la pienezza dei putti di Bertoldo, ma assume una potenza cinquecentesca, una fierezza che conviene solo a Michelangelo. La natura dei geni della Sistina è pure in questo putto che manda un grido di dolore; il vello, che ne copre il capo, ha riscontro nella capigliatura del fanciullo divino che sta nelle braccia della Vergine della cappella medicea. Il bronzo, mirabile per l'antica patina, proviene da Firenze. In quali aule mai gridava il poderoso fanciullo?

ADOLFO VENTURI.

**Un politico di Giovanni Boccati a Belforte del Chienti.** — Nella chiesa parrocchiale di Belforte del Chienti, dedicata a Sant'Eustachio, l'opera più bella e più machinosa di Giovanni Boccati, benchè nota agli eruditi locali,<sup>1</sup> si è sottratta alle ricerche di tutti gli studiosi che hanno parlato del gentile pittore di Camerino.<sup>2</sup>

Fino a poco tempo addietro il mirabile politico, collocato in una cappella umidissima, rimase abbandonato alla devastazione del tempo, ma recentemente ebbe cure e riparazioni, che lo hanno posto in grado di affrontare ancora senza pericolo le ingiurie dei secoli.<sup>3</sup>

La pittura solenne è alta m. 4,30 per 3,25 di larghezza, e si compone di due ordini, oltre il gradino e il finimento. In ogni ordine si vedono allineati cinque

archi, divisi fra loro da esili colonnine tortili; gli archi dell'ordine inferiore hanno le lunette foggiate a conchiglia, quelli dell'ordine superiore sono decorati da una cornice interna, formata, a sua volta, da tanti piccoli archetti; ad essi inoltre sovrastano cinque cuspidi, contenenti medaglioni dipinti e ornate di foglie d'acanto. Foglie di acanto, diversamente stilizzate, si vedono anche attorno alle basi e ai capitelli delle colonnine dell'ordine inferiore, mentre quelle superiori, ad eccezione delle due estreme, presentano, subito sopra lo stilobate, tarbarnacoletti di stile gotico.

Lateramente la grande ancona termina con due pilastri sporgenti, i quali seguono la distribuzione generale del politico, e nella parte corrispondente all'ordine inferiore si dividono ciascuno in tre archetti trilobati, nella parte superiore terminano con edicole sormontate da cuspidi traforate a giorno.

La predella si compone di dodici piccoli compartimenti, divisi in due parti da un riquadro più grande, finissimamente intagliato. I due compartimenti estremi hanno forma di archi, decorati come quelli dell'ordine superiore; seguono due archetti trilobati, e si avvicinano quindi regolarmente un compartimento rettangolare e uno arcuato. Questo gradino termina con una base a semplici scorniciature rettilinee.

La complicata, ma armonica costituzione del politico di Belforte del Chienti e la sontuosa ricchezza della cornice, che pure ha gravemente sofferto nella parte più alta, richiamano alla memoria le ricche ancone eseguite dagli artisti di Venezia e di Murano.<sup>4</sup> I piccoli tabernacoli, collocati sopra le basi delle colonnine che dividono i cinque archi dell'ordine superiore della tavola, somigliano ai pilastri onde è verticalmente suddiviso il politico di Bartolomeo Vivarini conservato nella residenza municipale di Osimo; la frattura delle foglie di acanto mostra una tecnica simile a quella che si riscontra nell'ancona di Giovanni e Antonio da Murano nella chiesa di San Zaccaria in Venezia; la magnifica rosa del riquadro centrale della predella sarebbe degna degli intagliatori che lavorano gli stalli del coro di S. Maria Gloriosa dei Frari.

Elementi simili si trovano anche nelle cornici fiorentine, nelle senesi e in qualcuna delle ombre, ma il loro complesso è meno ricco e l'esecuzione tecnica diversa. Non è pertanto improbabile che l'armatura e i fregi del politico di Belforte siano opera di uno di quegli artisti veneti che, durante tutto il secolo decimoquinto, corsero le Marche in cerca di commissioni e di gloria, tentando di scuotere con la freschezza della loro gioventù l'arte locale, caduta in un sopore letargico.<sup>5</sup>

Il politico di Belforte del Chienti nell'arco centrale del suo ordine inferiore rappresenta la Madonna, che

<sup>1</sup> SEVERINO SERVANZI COLLIO, *Pittura in tavola di Giovanni Boccati da Camerino in Belforte del Chienti*, Camerino, 1869.

<sup>2</sup> FRENFANELLI CIBO, *Niccolò Altunno e la scuola umbra*, Roma, Barbera, 1872, pag. 112; CROWL e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1902, IX, pag. 93-96; BERENSON, *The central Italian painters of the Renaissance*, New-York, Putnam, 1902, pag. 136-137; LANGTON DOUGLAS, *Notizie dall'Inghilterra, ne L'Arte*, 1903, pag. 107; LUPATELLI, *Storia della pittura in Perugia*, Foligno, Campitelli, 1895, pag. 122; SELWYN BRINTON, *Masters of Umbrian art*, London, Simpkin-Marsall, 1900, pag. 109; J. DESTREE, *Sur quelques peintres des Marches et de l'Ombrie*, Bruxelles, 1900.

<sup>3</sup> G. SACCONI, *Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, 1891-1901, Perugia, Guerra, 1903, pag. 355.

<sup>4</sup> ELFRID BOCK, *Florentinische und Venetianische Bilderrahmen*, München, Bruckmann, 1902.

<sup>5</sup> G. CANTALAMESSA, *Artisti veneti nelle Marche*, in *Nuova Antologia*, 1892, pag. 401 e segg.

sulle ginocchia tiene disteso il Putto e si rivolge a lui, giungendo le mani in atto di adorazione. San Giovanni, inginocchiato a sinistra, presenta al piccolo Gesù un uccellino variopinto, e alla figura del Precursore fa riscontro, dall'altro lato, quella di un angelo. Intorno intorno sono disposti dieci angeli cantori col capo inghirlandato di fiori, e il coro delle voci armoniose si diffonde sotto il baldacchino di stoffa, che quattro Serafini sorreggono.

Nell'arco che si trova immediatamente a destra della composizione centrale, San Rocco sta in atto di leggere un libro, dopo avere appeso il cappello da pellegrino all'estremità superiore del lungo bastone viatorio. Segue, sotto l'arcata vicina, San Venanzio, il quale con la destra impugna una bandiera e con la sinistra sostiene il paese di Belforte, di cui è protettore. Sopra le figure dei santi quattro Cherubini spiegano le loro ali gemmate.

Nel primo dei compartimenti di sinistra, a partire dal gruppo della Vergine e del Bambino, sta ritto San Pietro, vestito di un ricchissimo manto dai lembi anteriori stupendamente ricamati con intiere figure di Santi. Sotto la seconda arcata Sant'Eustachio cavalca un palafreno bianco, bardato sontuosamente.

Nel mezzo dell'ordine superiore è rappresentata la Crocifissione di Cristo, fiancheggiata nell'arco di destra da San Sebastiano e in quello di sinistra da San Nicola di Bari, figurato con la mitra e il pastorale. Vicino a San Nicola, in apposito compartimento, il beato Guardato, comprotettore di Belforte, congiunge le mani in atto di preghiera e volge di profilo il capo coperto dal lucco; dalla parte opposta fa a lui riscontro San Eleuterio, con gli attributi della sua dignità episcopale.

Nel tondo situato in mezzo alla cuspide centrale il Padre Eterno si mostra in una gloria di Angeli; i quattro tondi più piccoli, nei triangoli sovrastanti alle arcate laterali, rappresentano in mezzo busto i quattro Dottori della Chiesa.

I compartimenti rettangolari del gradino contengono alcuni episodi della vita di Sant'Eustachio; gli altri, come i sei archetti trilobati dei pilastri, recano le immagini dei Santi maggiormente venerati nel paese. Nelle due edicole che formano le estremità superiori dei detti pilastri sono figurati l'Arcangelo Gabriele e la Vergine Annunziata.

Del trono, su cui è seduta la Vergine, si scorge solo lo zoccolo, formato da tre gradini. Il secondo di questi reca nel centro un bianco cartellino con la firma del pittore:

OP IOHANIS BOCCATII PICTORIS DE CAM.<sup>9</sup>

Nel riquadro che taglia in due il pilastro di sinistra e che è parte dello stilobate delle arcate superiori, immediatamente sotto la figura dell'Arcangelo Gabriele, si leggono la data della esecuzione del dipinto e il nome del committente:

ANO DNI M  
CCCCXLVIII. TE  
MPORE. DNI PAVL  
I. PAPA. SECVDI H.  
O. F. F. TALIANI LIP  
PI DE BELFORTE TEM  
P..... M  
..... AN. DE CAMERE  
NO. PRIOR. DCE.

E in un riquadro perfettamente corrispondente dalla parte opposta, sotto l'immagine dell'Annunziata, l'iscrizione continua:

ECCLESIE ET C  
OMISSARIIS. D. CI.  
DNI VGOLINI ET R  
ICCIARDO IOHANIS.  
ET ANSOVINI PETRI  
ET PVTIVS IOHAN  
IS BARTOLONI.

Chi sia questo Taliano di Lippo non sappiamo; certo egli non fu priore della chiesa di Sant'Eustachio, come vorrebbe la tradizione locale, a cui l'iscrizione stessa contraddice. Infatti l'epigrafe, mutila in parte, non si può ricostruire nella sua integrità che ponendo nella prima lacuna il nome di colui, il quale nel 1468 fu priore della chiesa madre di Belforte del Chienti, cioè: H[oc] O[pus] F[ieri] F[ecit] TALIANI LIPPI DE BELFORTE TEMP[ore] quondam (?) M[aximi] AN[?] DE CAMERENO PRIOR D[omi]ni ECCLESIE ET COMMISSARIIS D[omi]ni D[omi]ni, ecc.<sup>1</sup> Dove l'uso di aggiungere alla data, espressa mediante l'indicazione dell'anno, altre speciali designazioni, non solo risponde alle tradizioni più comuni della epigrafia dal secolo decimosecondo in poi, ma trova un riscontro immediato nella formula *Tempore domini Pauli papa secundi*, adoperata poco più avanti. Questa iscrizione,

<sup>1</sup> La lettura della iscrizione è malsicura, perchè mancano le notizie storiche per accertare i necessari supplementi, la paleografia è incerta e neppure la forma grammaticale ci sorregge. La prima lacuna e i resti delle lettere sono tali, che consigliano la restituzione che abbiamo fatta. Tanto più che essa ci aiuta a spiegare la presenza dei *Commissarii*, ricordati nella seconda parte della iscrizione. Invero la commissione del politico sarebbe stata data da Taliano di Lippo quando il priore era ancora vivo; questi sarebbe morto durante l'esecuzione del lavoro, e Ugolino, Riccardo di Giovanni, Ansuino di Pietro e Puccio di Giovanni di Bartolomeo sarebbero le persone incaricate di rappresentare il priore nella sua assenza. Naturalmente tutto ciò non può avere altro valore che quello di un'ipotesi.

Nella ricostruzione dell'iscrizione uso il nominativo *Prior* e non il genitivo *Prioris*, per analogia col nominativo *Papa*, usato poco più avanti; sciogliendo il nesso di DCE, adopero la grafia seguita dal pittore nella parola *Ecclesie*, scritta senza dittongo. Quanto alla parola *Dicte*, è un poco enigmatica, poichè la chiesa di Sant'Eustachio non fu mai prima nominata; ma può giustificarsi, pensando ad una *constructio ad sinisim*, per dire: *Prior ecclesie dicti Belfortis*.



dipinta in lettere capitali romane, nella sua lunghezza e nella sua storica precisione è veramente notevole per l'epigrafia artistica del secolo decimoquinto e ci duole di non poterne dare delle particolari riproduzioni fotografiche.

Sopra ogni arco, con le stesse capitali romane, è

dei disciplinati di San Domenico di Perugia, attualmente nella Galleria municipale di quella città, reca la data 1447; Crowe e Cavalcaselle nella cappella privata di casa Pietrangeli in Orvieto videro una Madonna col Putto fra i Santi Savino, Giovenale, Agostino e Girolamo, datata 1473.<sup>1</sup> Considerando pertanto che



Giovanni Boccati: Polittico. Belforte del Chienti  
Chiesa di Sant'Eustacchio

scritto il nome dei Santi rappresentati nel dipinto

Le fonti cronologiche per la vita di Giovanni Boccati non sono numerose. Il primo documento ci riporta all'anno 1445, quando il pittore chiese di essere ammesso a far parte della corporazione degli artisti in Perugia.<sup>7</sup> La tavola eseguita per la Confraternita

difficilmente il pittore Camerinese avrebbe potuto chiedere di far parte della Corporazione degli artisti di Perugia prima del suo ventiduesimo o ventesimoterzo anno, noi possiamo seguire la vita del Boccati durante una buona metà di secolo, in mezzo a lacune, nelle quali il polittico di Belforte del Chienti, con la sua data 1468, segna un punto capitale.

<sup>7</sup> A. Ricci, *Memorie storiche degli artisti della Marca di Ancona*, 1859, I, pag. 199-200.

<sup>1</sup> Luog. cit.

Esso prima di ogni altra cosa ci dimostra che, mentre l'arte di Benozzo Gozzoli si diffondeva largamente nell'Umbria ed esercitava la sua influenza sopra tutto sul Bonfigli, su Fiorenzo di Lorenzo e su Niccolò Alunno, il Boccati ne risentiva assai meno di quello che generalmente si creda, e preferiva rimanere fedele a quelle formule artistiche, le quali mettono nelle opere di lui una nota uniforme, ma simpatica.

A ventun anno di distanza, le forme dell'ancona di

chiamano le forme di Domenico Veneziano e di Piero della Francesca. Si osservino a questo proposito i capelli corti e ricciuti, il ventre alquanto rigonfio, le labbra sottili, il modo onde sono aperte le bocche degli angeli che lasciano scorgere i denti, il disegno del manto che ricopre il capo della Vergine, la tendenza a fare i volti rugosi, la forma dell'orecchio, la calma elegante delle figure e la scena della Crocifissione, simile nella disposizione a quella che Piero della Francesca dipinse per



Giovanni Boccati: Particolare di politico. Belforte del Chienti  
Chiesa di Sant'Eustachio - (Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione)

Belforte del Chienti sono ancora quelle della tavola dipinta per i disciplinati di San Domenico di Perugia. La Vergine ha lo stesso collo lungo e le identiche mani sottili; gli Angeli e i Santi indossano le medesime vesti, notevoli per la frequenza delle pieghe diritte e ad angoli spezzati; le tinte hanno gli stessi toni gravi e sono del pari levigate come smalto. C'è in quest'arte una compenetrazione di elementi umbri, che si rannodano alla tradizione di Matteo di Gualdo e di Lorenzo il vecchio da Sanseverino, e di elementi i quali, insieme con qualche reminiscenza senese, ri-

il politico della chiesa dell'Ospedale di Borgo Sansepolcro.

Orbene, mentre la permanenza di Benozzo Gozzoli nei dintorni di Perugia non si può riportare più addietro degli ultimi mesi del 1449,<sup>1</sup> la tavola dei Disciplinati di San Domenico, assolutamente simile in tutte le sue forme al solenne politico di Belforte del Chienti, reca la data del 1447.

<sup>1</sup> FUMI, *Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891; VENTURI, *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli*, in *L'Arte*, 1901, pag. 1 e segg.

Non è per altro da escludere che, venuto in contatto con l'ancona eseguita dal Beato Angelico per la cappella di San Niccolò de' Guidalotti nella chiesa di San Domenico in Perugia, Giovanni Boccati ne traesse qualche ispirazione, specialmente per le sue figure di angeli, ma l'influenza che su lui esercitò Benozzo Gozzoli fu minima e certamente indiretta. Più notevole essa, senza dubbio, apparirebbe, se l'attribuzione della piccola tavola esistente a Richmond, nella collezione di Sir Frederick Cook, e rappresentante la Madonna col Putto sotto un baldacchino sostenuto da Angeli,<sup>1</sup> fosse assolutamente superiore a ogni discussione; ma, osservando sopra tutto le pieghe delle vesti, più larghe, più rigonfie, più tondeggianti e più semplici di quelle che il pittore camerinese era solito fare, mi pare di dover dubitare che quella graziosa tavoletta sia opera di lui.<sup>2</sup>

L'uniformità che Giovanni Boccati dimostra nelle poche opere a lui attribuite non consente di potersi utilmente servire dell'ancona di Belforte del Chienti come sicuro punto di riferimento cronologico per determinare meglio tutta l'attività del pittore. Ma poichè il gruppo centrale della Madonna col Bambino e angeli trova esatto riscontro in una delle due tavole che, oltre il quadro di San Domenico, adornano la pinacoteca municipale di Perugia, ci sembra di dover ritenere vicina l'esecuzione dei due dipinti. Nel quadro di Perugia gli angeli, ritti su un ripiano semicircolare di marmi policromi, accompagnano dolcemente col suono di vari strumenti le laudi dell'Eletta o raccolgono fiori sul prato erboso; ma, nello spazio sufficientemente ampio essi si muovono liberamente e la composizione ne risulta bene equilibrata, per quanto fredda e uniforme. Nel polittico di Belforte, in cui il San Giovannino sostituisce uno dei Serafini suonatori, le angeliche creature si addossano una all'altra, si stringono alla Madonna, vorrebbero uscire con le braccia e con le ale fuori della breve tavoletta. Evidentemente il pittore, povero di fantasia, dovendo riempire la parte più importante del suo polittico, non ha saputo far di meglio che ricopiare, modificandola, la composizione di cui già una volta si era servito; ma le figure, che prima avevano campo di muoversi compostamente, in quell'amore compasato per la simmetria, male si adattano nello spazio ridotto. Per questa considerazione — di cui è almeno sensibile l'evidenza logica — si potrà porre l'esecuzione della tavola di Perugia alquanto prima dell'anno 1468, segnato nella magnifica ancona di Belforte del Chienti.

Ma ogni altra ipotesi, fondata sull'evoluzione delle forme e della tecnica pittorica, riesce impossibile di fronte alla immobilità in cui si chiuse l'arte di Giovanni Boccati, dopo che, sul fondamento delle prime, vivissime impressioni — tratte sopra tutto da Matteo di Gualdo, più debolmente da Lorenzo da Sanseverino il vecchio — Domenico Veneziano e Piero della Francesca ebbero stampata la loro orma incancellabile.<sup>3</sup>

ARDUINO COLASANTI.

#### Un quadro ferrarese nella galleria Colonna. —

Molte attribuzioni di quadri della galleria del principe Colonna in Roma furono finora discusse e rettifiche dalla critica. Così le due tavole rettangolari, rappresentanti il *Ratto delle Sabine* e la *Pace fra Romani e Sabini*, successivamente attribuite a David Ghirlandaio<sup>4</sup> e a Piero di Cosimo,<sup>5</sup> furono restituite a Bartolomeo di Giovanni dal Berenson,<sup>6</sup> dopo che Fritz Knapp aveva precisamente determinata la loro stretta affinità con l'episodio della *Strage degli Innocenti*, dipinto nel lato sinistro dell'*Adorazione dei Magi*, eseguita da Domenico Ghirlandaio per la chiesa degli Innocenti in Firenze.<sup>7</sup> Così la *Sacra famiglia*, attribuita a Tiziano, già da Crowe e Cavalcaselle fu restituita a Bonifazio Veronese;<sup>8</sup> il *Ritratto di giovinetto*, dato dal catalogo a Giovanni Santi, venne dal Morelli riconosciuto opera di Melozzo da Forlì;<sup>9</sup> la *Madonna circondata da Angeli* passò da Gentile da Fabriano a Stefano da Zevio;<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Piero della Francesca, recatosi a Perugia giovanissimo, ne ripartì nel 1439 insieme con Domenico Veneziano (WITTING, *Piero dei Franceschi*, Strassburg, Heitz, 1898, pag. 4). Sono molto noti i documenti i quali attestano che Piero lavorò per l'ospedale di Santa Maria Nuova in Firenze dal 1439 al 1445 (HARZEN, in *Weigel's Archiv für d. zeichnenden Kunst*, Leipzig, 1856, pag. 232-233), ed è risaputo che dal 1445 al 1448 il pittore attese a dipingere l'ancona per la Confraternita della Misericordia in Borgo San Sepolcro (V. il contratto pubblicato in *Il Buonarroti*, serie III, vol. II, 1885, pagina 146). Ci sembra quindi di dover ritenere che nella tavola del 1447 il Boccati imitò, più che le forme di Piero — le cui opere non sappiamo dove, prima di quell'anno, avrebbe potuto vedere — quelle di Domenico Veneziano. Il che, in effetto, viene ad essere presso a poco lo stesso, perchè l'arte di Piero della Francesca, specialmente nel primo periodo della sua attività, è profondamente improntata da quella di Domenico. Chè, ove anche per una mera ipotesi si volesse ammettere che Piero avesse lavorato in Perugia prima di partirne nel 1439, non sappiamo davvero immaginare quale influenza avrebbe potuto esercitare l'attività di un pittore di diciotto anni, il quale presso Domenico Veneziano non poteva trovarsi che in qualità di garzone o di aiuto.

<sup>2</sup> H. ULMANN, *Piero di Cosimo*, in *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen*, 1896, p. 60.

<sup>3</sup> BURCKHARDT, *Der Cicero*, Leipzig, Seemann, 5. Auflage.

<sup>4</sup> B. BERENSON, *Alunno di Domenico*, in *The Burlington Magazine*, 1903, p. 6 e segg.

<sup>5</sup> F. KNAPP, *Piero di Cosimo*, Halle, 1898, p. 101-02.

<sup>6</sup> CROWE e CAVALCASELLE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Firenze, Le Monnier, 1878, II, p. 467.

<sup>7</sup> J. LERMOLIEFF, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Gallerie zu Berlin*, Leipzig, 1893, p. 49.

<sup>8</sup> BURCKHARDT, op. cit. 8. Auflage, 1900, p. 724.

<sup>1</sup> LANGTON DOUGLAS, loc. cit. Anche qui sono rilevanti le influenze dell'arte di Piero della Francesca, ma gli angeli dipinti di profilo rammentano le figure di Benozzo, con quei loro nasi che sono in diretta continuazione della linea frontale e con i capelli a grossi riccioli lanosi.

<sup>2</sup> Aggiungo subito che non conosco il quadro, ma l'ottima fotografia che ne ha tratta il Brauu; onde intendo di circondare le mie parole di ogni maggiore riserva.



furono dati — e forse a torto — a Giovanni Mabuse i due finissimi quadretti dal catalogo attribuiti, chi sa perchè, al Van Eyck;<sup>1</sup> il ritratto di prelato, assegnato a Lorenzo Lotto fu acutamente giudicato la copia di un perduto originale del maestro;<sup>2</sup> la Madonna col Bambino venne a buon diritto tolta dal catalogo delle opere di Sandro Botticelli.

Pur tuttavia molti, troppi dipinti della principesca galleria romana portano ancora attribuzioni che debbono essere modificate.

Il San Girolamo che è collocato nella grande sala, per esempio, e che reca il nome dello Spagnoletto, non ha la correttezza del disegno, la ricchezza del colore e la potenza delle ombre proprie del Ribera, che amò di riprodurre più volte, con ben diversa efficacia, il santo eremita, rappresentandolo macerato dalla penitenza ed estenuato dal digiuno, ma fiero ed energico nella sua vecchiaia, nonostante i segni esteriori del disfaccimento della carne.<sup>3</sup> Il San Girolamo della galleria Colonna invece è di un realismo volgare, fiacco di modellato e vuoto di colorito, e deve essere assegnato a uno dei tanti pittori che, sullo scorcio del secolo decimosettimo, lavorarono sotto l'influenza della scuola bolognese.

Un tardo e rozzo scolaro di Filippino Lippi eseguì la figura di *Apostolo* che nella sesta sala (n. 133) reca tuttora la ridicola attribuzione a Melozzo da Forlì, e un volgare seguace di Lorenzo di Credi imitò — a suo modo e secondo che dalle forze gli era consentito — la prima maniera del maestro, in una *Vergine col bambino* dal colorito freddo e monotono e dalle forme turgide, tumide, gonfie;<sup>4</sup> un pittore educato alla scuola di Bernard Van Orley dipinse la Lucrezia della sesta sala (n. 129); dalla bottega del veronese Caroto uscì la sacra Famiglia attribuita a Vincenzo Catena.

Ma non intendo di indicare tutte le correzioni che sarebbe necessario introdurre nel catalogo della collezione del principe Colonna. Basterà qui accennare, oltre quanto si è detto, che da Giovanni Bellini ad Alberto Dürero e al Rubens i più gloriosi rappresentanti della pittura nazionale ed esotica furono invocati

per dare il battesimo a quadri che essi mai pensarono di eseguire.

A Giorgione è attribuito dal catalogo il bel *Ritratto di guerriero* situato nella prima sala (n. 11). Collocato col corpo di tre quarti, il personaggio volge di fronte il suo volto maschio e forte, incorniciato da una corta barba nera. Egli si è tolto l'elmo, che sorregge con la mano sinistra, mentre con la destra stringe il bastone del comando. Sotto l'acciaio di cui è coperto si indovinano le membra poderose, esercitate alla guerra.

Non è il caso di prendere in esame l'attribuzione a Giorgione, nè pure per escluderla, una volta che essa, a buon diritto, non ha trovata accoglienza in nessuna delle più recenti biografie del pittore di Castelfranco.<sup>5</sup> Se il fuoco del colore, nel ritratto della galleria Colonna, può far pensare a una influenza veneziana, la rude efficacia della espressione, la tinta arsiccia delle carni, le qualità della luce e del chiaro scuro mostrano che questa influenza si è esercitata su un substrato ben diverso di abitudini tecniche e di tradizioni pittoriche. Se poi esaminiamo con attenzione il grazioso paesaggio che si scorge dalla finestra aperta nel fondo, paesaggio in cui predominano le eleganti architetture nordiche e gli alberi risplendono di luce nella lieve nebbia azzurrognola che annega la campagna e i castelli in una dolcezza di sogno, non tarderemo più oltre a riconoscere nel vigoroso ritratto la mano di un pittore ferrarese dei primi anni del secolo decimosesto.

Volendo venire a una determinazione più particolare e precisa, sarà facile riscontrare significanti analogie fra il quadro della galleria Colonna e alcune opere di Dosso Dossi.

Sotto gli audaci colpi di luce l'armatura del guerriero scintilla come quelle dei Santi cavalieri che il fantasioso pittore ferrarese amò riprodurre; la mano forte, con le dita grosse, dalle falangi estreme alquanto schiacciate; la carnagione adusta, l'orecchio grande e caratteristico fanno pensare ai dipinti di Dosso che da Modena passarono alla Galleria di Dresda; il corpetto rosso che sporge da sotto la corazza del personaggio ritratto ha la profondità dei toni, i riflessi luminosi della veste della *Madonna* della galleria Capitolina in Roma, ha tutta la gioia del bel rosso, trionfante nel magnifico politico a sei compartimenti della pinacoteca dell'Ateneo ferrarese.

Pur tuttavia nel ritratto della galleria Colonna fa difetto la meravigliosa potenza di Dosso, il modellato

<sup>1</sup> BURCKHARDT, op. cit. § *Auftrag*, p. 739.

<sup>2</sup> B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, Londra, Bell, 1901, pag. 240.

<sup>3</sup> Un S. Girolamo dello Spagnoletto si conserva nella galleria Borghese in Roma, ma il pittore spagnuolo ne eseguì anche uno per gli Spinola di Genova, un secondo per gli eredi di Francesco Bergonzio a Venezia, un terzo per la chiesa delle monache della Trinità in Napoli e altri ancora per il principe di Stigliano, per il duca di Maddaloni, per D. Giovanni Grillo dei Somaschi, per D. Antonio Piscicello, ecc. Rammentiamo di aver veduto un S. Girolamo del Ribera anche nella galleria Massarenti, emigrata in America.

<sup>4</sup> E' collocata nella sesta sala (n. 143) e assegnata dal catalogo a Filippo Lippi. Sembrerà superfluo aggiungere che tanto di questa attribuzione quanto di quella dell'Apostolo a Melozzo da Forlì non si è fatto eco nessuno degli ultimi biografi dei due artisti.

<sup>5</sup> Fu invece indicato come opera della scuola di Giorgione in una monografia che ha veduta la luce in questi giorni: U. MONNERET DE VILLARD, *Giorgione da Castelfranco*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1904, pag. 40. Gioverà osservare che la pubblicazione del signor Monneret de Villard non solo non fa muovere un passo verso la soluzione e nessuno dei problemi che si collegano alla enigmatica figura di Giorgio Barbarelli, ma ripete vecchi errori già sfatati dalla critica. (V la recensione di G. FOGGI, in *Marzocco*, anno IX, n. 51. Firenze, 18 dicembre 1904).



Scuola ferrarese (Secolo XVI). Roma, Galleria Colonna

è in qualche parte fiacco, specialmente nel lato sinistro del corpo, l'atteggiamento della figura appare stentato, il braccio destro è irrigidito e troppo difettoso nel suo scorcio, le unghie sono rotonde, a guisa di piccoli dischi, quali Dosso non dipinse mai.

I restauri, che hanno lasciato notevoli guasti nel dipinto, impediscono di spingere più oltre un'analisi che, per riuscire decisiva, deve poggiare su argomenti positivi.

Mi basta pertanto di dichiarare che, proponendo il nome di Dosso Dossi per il ritratto assegnato a Giorione dal catalogo della collezione romana, non ho inteso di dare un'attribuzione ben definita, ma di indicare un orientamento sicuro, che racchiude ancora un problema per gli studiosi della pittura ferrarese.

ARDUINO COLASANTI.

**La Chiesa di Santo Spirito o del Vespro.** — La chiesa di Santo Spirito sorse in un luogo che divenne

signano ora sul campo libero del cielo, ora hanno per fondo le creste, le gole ed i burroni dei monti vicini la cui vaga intonazione di colorito forma il tormento degli artisti.

La chiesa ed il convento annesso (ora non più esistente), furono fondati da Gualtiero Arciv. di Palermo col favore ed incitamento del re Guglielmo II, come ne fa fede il privilegio del medesimo dato nel novembre del suddetto anno. Fu poscia assegnata la chiesa abbaziale ai Padri Cistercensi, ed il re Guglielmo la dotò di parecchi feudi.

Da Gualtiero dunque Arcivescovo di Palermo, fu consacrata la chiesa nel terzo giorno di Pasqua di Risurrezione come ne fanno ricordanza le croci che si vedono nella parte esteriore della chiesa.

Abitò nell'annesso monastero l'abate Gioacchino molto conosciuto pei suoi vaticini. Restaurazione subì l'edificio nel 1469 dall'abate commendatario Don Antonio Ventimiglia figlio del marchese Geraci. Dopo la



Chiesa di Santo Spirito o del Vespro. Palermo

poi famoso, perchè vi ebbe principio il celebre Vespro siciliano nel 30 marzo 1282.

Il suolo, all'intorno dell'edificio, è ora sede del composanto detto di Sant'Orsola; monumenti sepolcrali di vario stile non che la chiesa suddetta si de-

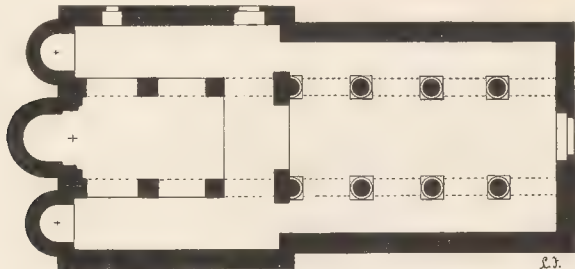
morte di Lorenzo Cibo genovese, cardinale ed arcivescovo di Benevento, ultimo abate commendatario, fu concessa l'abazia di Santo Spirito dal re Ferdinando nel 1504 allo Spedale grande. Nel 1573 vi passarono i Padri Olivetani che abitarono in quel sito ov'è



il baluardo detto *Spasino*, col consenso dei Rettori e Spedaliere dello spedale grande, e vi trasportò il famoso quadro dello *Spasino* dipinto da Raffaello da Urbino.

L'altare maggiore che era ornato di marmi lavorati

al prebisterio che, a somiglianza di quello della chiesa di Santa Maria in Arbona in Calabria, giunge perfino ad essere uguale alla metà dell'interno. Un accenno di croce latina è solo nella iconografia esterna della chiesa in quanto che di m. 1,00 soltanto le pa-



Pianta della chiesa del Vespro. Palermo

a mezzo rilievo da Antonio Gagino, fu spogliato dei medesimi i quali furono parte venduti, parte salvati fortunatamente allo scopo di decorare la cappella di

reti laterali del prebisterio sporgono da quelle laterali della chiesa propriamente detta, la quale è a tre navi, separate da otto robuste colonne<sup>1</sup> sormontate da archi



Interno della chiesa del Vespro. Palermo

San Luigi Gonzaga nella chiesa del Collegio Massimo.

\*\*\*

La pianta della chiesa è di forma basilicale leggermente modificata per un maggiore sviluppo dato

acuti. Acuto è altresì l'arco trionfale che immette al

<sup>1</sup> Hanno con le rispettive basi l'impronta tutta propria dell'architettura normanna, come pure carattere normanno è nelle prime arcate della navata di mezzo le quali, (a simiglianza di quelle del



Fregio dipinto su trave. Palermo, chiesa del Vespro

prebisterio il quale si sopraeleva dal piano della chiesa propriamente detta di m. 0,21, cioè di quanto misura l'alzata del primo gradino.

L'ambiente presbiteriale è separato da quattro svelti pilastri sormontati da archi acuti, e una specie di *solea* alta m. 0,21 forma il piano di posa ai suddetti pilastri, all'altare maggiore e quindi alla tribuna.

Lo stato attuale della chiesa lascia intravedere dal lato costruttivo due distinte epoche: la prima, quale più antica, rimonta al 1178<sup>1</sup> cioè all'edificazione di Gualtiero arcivescovo di Palermo; la seconda ai restauri importati dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Sicilia, il quale mantenendosi fedele agli avanzi della primitiva costruzione, ridusse la chiesa allo stato presente di buona conservazione.<sup>2</sup>

La pietra usata nella costruzione è locale, detta pietra d'Aspra, la quale si alterna, nella decorazione esterna della chiesa, con la pietra di lava che ricorre lungo le fasce, gli archi intrecciati e gli archivolti che danno all'insieme dell'edificio un effetto policromatico gradevole e semplice per la scelta del materiale impiegato. Gli archi intrecciati formano un elemento importante e caratteristico, poichè da superficiali e chiusi (come chiaro mostrano le absidi della chiesa di Santo Spirito e del duomo di Monreale), divennero organici ed aperti a traforo per ornare arcate a sesto acuto, portando in tal guisa radicale contributo all'architettura medioevale dell'Italia meridionale (torre della cattedrale di Gaeta, cupola della cattedrale di Caserta Vecchia).<sup>3</sup>

Le finestre, all'esterno delle tre absidi della chiesa di Santo Spirito, sono or-

duomo di Monreale e di altre chiese coeve della stessa regione), invece di poggiare su colonne, pilastri o altro sopporto, muovono addirittura sul fronte interno della facciata principale della chiesa (vedi figura).

<sup>1</sup> Data molto importante per la cronologia delle prime applicazioni dell'arco acuto in Italia, come ne fanno altresì fede le chiese di Sant'Angelo in Formis (presso Gaeta) e di San Cataldo a Lecce.

<sup>2</sup> I lavori di restauro si devono esclusivamente all'opera benemerita del chiarissimo prof. Patricolo.

<sup>3</sup> Si legga a tal riguardo: L. FIOCCA *L'architettura romanica nell'Italia Meridionale*, in « Rivista Abbruzzese », anno XIX, fascicolo VII.

nate di cunei simmetrici ad angolo sporgente, i quali, nel loro insieme, danno nel fronte e nell'intradosso una superficie ondulata a denti di sega. L'opera è comune con le altre coeve della stessa regione, massime pel tipo dell'ornato e pel motivo a cunei che giunge perfino ad ornare l'intradosso della porta della chiesa di San Orante negli Abruzzi.

Ciò che può interessare in particolar modo è un fregio dipinto su una delle due travi appartenenti alla primitiva costruzione della chiesa di Santo Spirito, ed ora innestate alle corde delle incavallature che sostengono la copertura della nave mediana, lavori eseguiti dai restauri impiegati dall'Ufficio Regionale dei Monumenti.

Il fregio,<sup>4</sup> in parola è un bello e raro esempio nella città di Palermo di decorazione a girali, a foglie, ad animali che si alternano con croci giallo-oro pallido campeggianti su fondo verde smeraldo; fregio vivace nel colorito e sorprendente per la riuscita tonalità dell'insieme, pregevole ricordo di arte decorativa normanna.

LORENZO FIOCCA.



Finestra esterna della chiesa del Vespro. Palermo

**Due trattati « de natura animalium » del secolo XVI nella Biblioteca Vaticana.** — Nella Biblioteca Vaticana in una delle vetrine del salone maggiore si mostra ai visitatori un codice con figure miniate di animali. Questo codice, Urb. Lat. 276 (membr. mm. 265 x 191, fogli III, 232) contiene il trattato « De animalium natura », di P. Candido Decembrio di Vigevano, dedicato al principe Ludovico Gonzaga marchese di Mantova, ed è noto agli studiosi della nostra cultura nel rinascimento, ma parrà strano che mentre molti ne hanno dato notizia<sup>2</sup> anche perchè si conserva una lettera del Gonzaga che ad esso si riferisce, nessuno si sia indugiato a rilevarne il pregio artistico oltre all'importanza storica.

Il codice in minuscola italiana del sec. XV ha in fronte lo stemma gentilizio di Ludovico, e nell'ultimo foglio 231 v. la data 1460. Ma a quest'anno non possono assolutamente attribuirsi le miniature che ornano i margini inferiori, le quali sicuramente vi furono aggiunte un mezzo secolo più tardi. Una lettera del

<sup>1</sup> Ne esegui l'acquarellato per conto della Direzione degli scavi di Palermo.

<sup>2</sup> LUZIO-RENIER, *F. Filelfo e l'Umanesimo alla corte dei Gonzaga*, in *Giorn. st. della Lett. Italiana*, vol. XVI (1889) pag. 147.

CARTA FR., *Codici corali e libri a stampa della Biblioteca Nazionale di Milano*, Roma, 1891.

duca, da Mantova del 1460, pubblicata da Luzio-Re-  
nier, ci permette di ricostruire la storia del codice:

« Domini Candido de Viglievano.

« Spectabilis miles: amice noster carissime. Havendo  
nui per il messo vostro, insieme cum la vostra littera ri-

che quantunque vui touchati le qualità et natura sua ta-  
men non possiamo de ponto comprendere la forma sua,  
havessemo ad caro che ne li facesse depinzere per man  
de qualehe commune depintore et de bonissima voglia  
pagaremo ogni spesa perchè vui che intendeti meglio  
lo sapereti dare ad intendere al pinlore non faressimo



Fig. 1 — Roma. Biblioteca Vaticana, Cod. urb. lat. 276: Molosso, unicorno (c. 41 r.)

cevuto il libro ne intitulasi *De natura animalium et*  
*avium ne havemo preso grandissimo piacere parendone*

nui promettendoci che averli habiamo ad vostra eterna  
memoria faremo transcrivere il libro vostro et a cia-

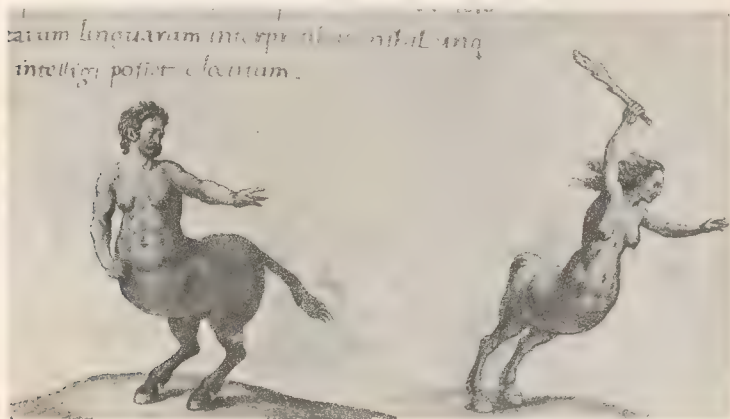


Fig. 2 — Roma. Biblioteca Vaticana, Cod. urb. lat. 276: Onocentauro (c. 46 r.)

uno bellissimo dono per la materia se tracta quale è molto  
elegante e bella. Non ve potressimo referir tante gratie  
che non ne para il dono vostro meritane più, nondi-  
manco quanto più c'è possibile vi reingratiamo. Et per-  
chè legendo nui ritroviamo pur alcune sorte de animali

schuno capitolo depinger lo animale suo de mano de  
bono maestro sì per rispello del scriptore como del  
piclore che sera una bella cosa el degna de la memoria  
vostrea. A Vincenzo de la Scalona nostro segretario  
havemo scripto che pagi ogni spesa che se farà per



questo pingere essi animali. Se per voi possiamo alcuna cosa siamo a li piaceri vostri parati.

« Mant. ultimo decembris 1460 ».

Non sappiamo se il Decembrio soddisfece il desiderio del principe, ma probabilmente no perchè al-

qualche altra ragione a noi ignota tolse di mente la cosa al Gonzaga. Pare però che questi avesse già fatto copiare l'opera del Decembrio facendo lasciare il margine inferiore molto alto in modo da poter contenere le figure degli animali, e a questa copia che è quella oggi nella Vaticana, solo al principio del XVI secolo

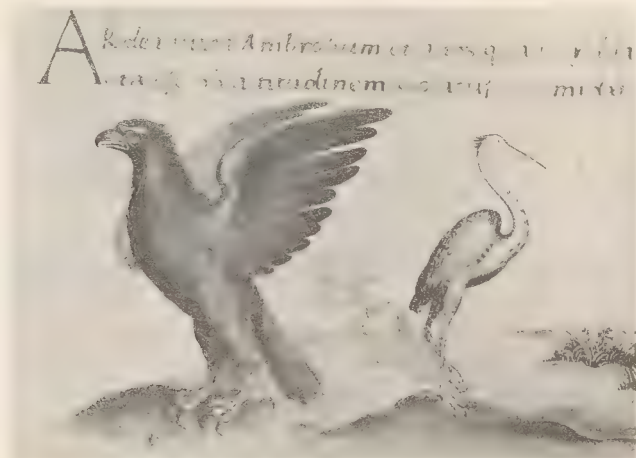


Fig. 3 — Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. urb. lat. 276: Aquila, Ardea (c. 63 v.)

trimenti non si spiegherebbe come si fosse aspettato tanto tempo per trovare il *bono maestro* che ricopiassero i disegni da lui fatti eseguire; o fors'anche

si aggiunsero le miniature. Queste sono di meravigliosa finezza, a cui purtroppo le nostre riproduzioni male corrispondono.

Non v'è dubbio che al XVI secolo, e già avanzato, appartengano le miniature che nella Biblioteca furono attribuite da alcuni alla mano di Raffaello: che non possano in alcun modo rimontare al 1460 anno della composizione del codice, lo dimostrano ad evidenza oltre la fattura, le poche figure umane, sirene, centauri, ecc., che vi sono rappresentate.

Dopo un'introduzione e alcune brevi notizie sulle proprietà degli animali in generale seguono in ordine alfabetico i *nomina animalium terrestrium et quadrupedum*, e a c. 7 r. comincia la descrizione dei singoli animali, accompagnata dalla rappresentazione d'ognuno di essi. Vedansi ad esempio le figure del molosso e dell'unicorno (fig. 1) eseguite con cura minuziosa, smaglianti di colorito. A c. 45.2 son rappresentati l'onocentauro e la sua femmina (fig. 2) i cui volti non lasciano alcun dubbio sull'età delle miniature. A c. 62 *incipit (liber) secundus de volucrum naturis et formis feliciter*. In questa parte specialmente il pittore ha raggiunto il massimo della grazia e della eleganza. Gli uccelli non son disposti nei consueti atteggiamenti che hanno nelle illustrazioni dei trattati



Fig. 4 — Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. urb. lat. 276: Sirena (c. 139 r.)

più antichi, ma ognuno è rappresentato nella sua posa caratteristica o in movimento; sembra che il pittore abbia colto istantaneamente i moti più rapidi e

Qui pare che il miniatore avesse poca conoscenza diretta degli animali da riprodurre e quindi si attiene meno al vero che non negli altri capitoli, ma non



Fig. 5 — Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. urb. lat. 276  
Tritone (c. 140 v.)

fuggevoli di tutti i volatili, fissandoli sulle carte del codice. I vari uccelli dalle finissime piume smaglianti di colorito, alzano il becco in alto, spiegano le ali, spic-

meno mirabili son gli effetti che ottiene con la spuma del mare e l'argenteo colore delle squame. La sirena (fig. 4) e il tritone (fig. 5) servono pure bene a defi-

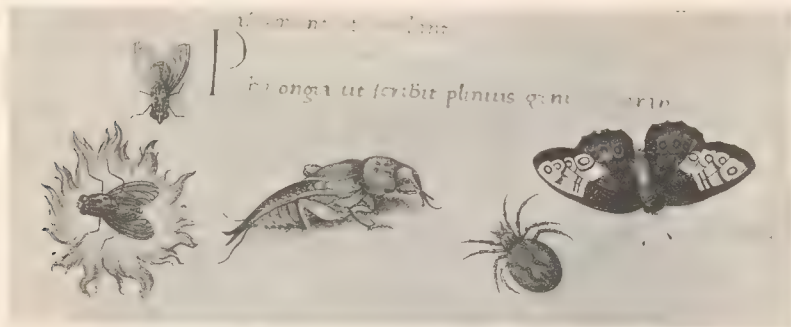


Fig. 6 — Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. urb. lat. 276  
Mosca cipria, opinaco, falangia, farfalla (c. 198 v.)

cano il volo, nascondono il capo tra le penne, si poggiano sui rami degli alberi. E il sole par che batta sulle figure suscitando i lampi dell'iride tra le occhiute piume del pavone, illuminando di luce d'oro l'uccello di paradiso. L'aquila rapace si attiene con gli artigli alla terra, l'ardea dal volo altissimo si specchia nelle acque (fig. 3). A c. 121, r, *liber secundus finit. Incipit tertius de beluarum maritimarum et piscium omnium naturis et formis.*

nire l'età delle miniature. A c. 168, r *liber tertius finit. De serpentium et verminum natura liber quartus incipit feliciter.* Le scaglie dei serpenti splendono dei più vivi colori, con tutte le gradazioni dal verde al rosa pallido; i vermi brulicano sulle foglie. La figura 6 mostra la mosca cipria in mezzo al fuoco, chè secondo scrive Plinio: *in fornacibus manentes, in medio ignium impune volant: in eoque vivunt, cum exierint flamas moriuntur*; accanto stanno l'opinaco, la falangia e la

farfalla dalle ali lucenti. Chi sia il finissimo artista che ha illuminato con tanta grazia le pagine del codice

Mentre il compilatore del testo ha raccolto tra le proprietà degli animali tutte le favole medioevali, il



Fig. 7 — Roma. Biblioteca Vaticana, Cod. urb. gr. 149: L'avvoltoře (c. 3 v.)

già appartenuto a Ludovico Gonzaga, non sapremmo dire; la sua tecnica lo rivela piuttosto pittore che mi-

miniatoře si è tenuto assai meno alle illustrazioni dei bestiari medioevali, ma ha studiato sul vero co-

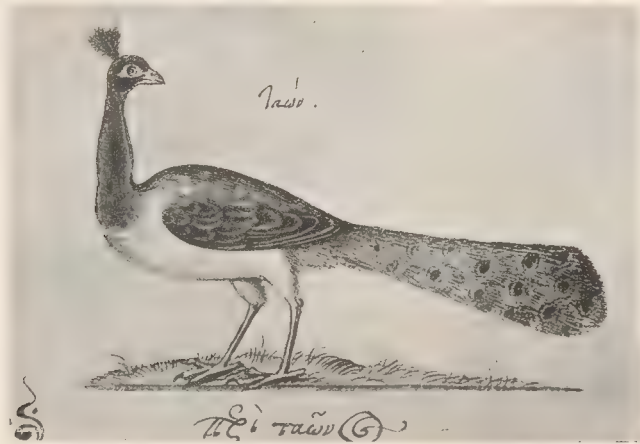


Fig. 8 — Biblioteca Vaticana, Cod. urb. gr. 149: Il pavone (c. 7 r.)

hiatoře, e non è improbabile che il suo nome debba ricercarsi tra i discepoli o imitatori di Raffaello come Giulio Romano, Giovanni da Udine.

gliendo i diversi animali nei loro tratti più caratteristici, nei movimenti più originali. Un fondo comune però con le rappresentazioni bestiarie consacrate dalla



tradizione medioevale e conservatesi fin verso la metà del Cinquecento, ancora c'è in queste illustrazioni, e

Il codice fu trascritto dal celebre copista del secolo xvi, Angelo Vergetio. Questo calligrafo nativo



Fig. 9 — Roma. Biblioteca Vaticana, Cod. urb. gr. 149: Il cervo (c. 38 r.)

basterà per persuaderci di ciò confrontare il codice con un altro pure della Biblioteca Vaticana e che

di Creta, impiegato per molto tempo come copista a Venezia, fu invitato dall'ambasciatore francese a Pa-



Fig. 10 — Roma. Biblioteca Vaticana, Cod. urb. gr. 149: Il drago etiopico (c. 39 r.)

merita di esser riprodotto. È il codice Urbinato greco 149 (cartaceo, fol. 60) e contiene il trattato di Manuel Philes, poeta bizantino del secolo xiii-xiv, sulle proprietà degli animali:

Μανουήλου τοῦ Φίλη περὶ τῆς τῶν ζῴων ιδιότητος.

rigi dove fu impiegato da Francesco I nel formare, classificare e catalogare i manoscritti della libreria reale, e la sua valentia nello scrivere il greco era così celebrata che dal suo nome Angelo si diceva proverbialmente «écrire comme un ange». Che il codice

sia da lui scritto lo ricaviamo dalla nota apposta in ultimo a c. 60 che ci dà pure la data del codice composto nell'anno 1560 a Parigi:

Ἴπ' εὐλτες αὐτη, ἡ φίρει Ζώων ἅπαν,  
πτηνῶν τε χειρῶν τε καὶ εἰναλίων,  
ὑπ' ἀγγέλου γράψας τοῦ βεργικίου,  
ἀνδρὲς γε κρητὸς, τοῦ νῦν ἐν παρησίῳ,  
πολεὶ διατρίβοντες τοῖς ὕψωνιαις,  
κλειτῶν ἀνακτος, οὗ κλέος μέγα πέλει.  
δῶρον δὲ τερπνὴν τοῦ ἄγαν ὑπερτάτῳ,  
δοῦκι πρὸς αὐτοῦ πίμπεται ἀλλοβρόγων.  
οὗ πλεῖστον ἐξήνευσε ἀρετὴ πᾶσα,  
πέρασι γαίης ἐν πᾶσιν γ' ἐξαισώας.

Segue la nota:

« ἔπει ἀπὸ τῆς θεωγονίας πρῶτ', σκεῖφοροῦ ὁ γδὲν ἰστα-  
μένου — τέλος ».

Il codice è illustrato da figure all'acquarello condotte con grande perizia, che però divengono grossolane e rozze confrontate con quelle del finissimo codice latino del Decembrio. Noi crediamo che le figure debbansi attribuire alla figlia del Vergetio che si sa aver collaborato spesso in tal guisa col padre.

Nel nostro codice abbiam detto che molte figure ricordano l'altro del Decembrio; ad esempio l'avvolto (fig. 7) è identico nella forma e nei colori delle diverse parti. Finissime le immagini del pavone (fig. 8), e del cervo (fig. 9). Il drago etiopico (fig. 10) dipende pure come l'avvolto da qualche miniatura di un antico trattato.

A Londra nel British Museum si conserva una copia o una replica di questo codice (BURNLEY, *Mss.*, 97) di minor numero di fogli però, poichè vi manca il capitolo περί Ζώων τῶν ἐνὸντων; diversa è pure la disposizione delle pagine e degli altri capitoli; anche esso è segnato dal Vergetio, e probabilmente le miniature all'acquarello, appartengono anche alla figlia di lui. La collaborazione della figlia nella parte illustrativa si ritrova pure nell'Oppiano della Bibliothèque Nationale, che a fol. 104 porta questa iscrizione:

« Ἐγεγράφη τὸ παρὸν βιβλίον ἐν λευκῇ τῶν παρησίῳ  
ἐπὶ βασιλεὶ ἱερῶν βγ. χειρὶ ἀγγέλου βεργικίου τοῦ κρητῶς.  
1554 ». Il codice porta il numero 2.737 e tra le altre illustrazioni si vede a c. 59 quella di Oppiano che presenta il suo trattato di Cinegetica. Il codice vaticano è dunque di sei anni posteriore all'Oppiano di Parigi. La miniatrice dà prova di una cura infinita nel compiere le sue illustrazioni: più volte si notano correzioni al disegno primitivo e cambiamenti. Se le carte non ridono così come nel manoscritto latino del Decembrio anche qui però è inesauribile la fantasia dell'autrice che ha saputo trovare così grande varietà di motivi di atteggiamenti, di movimenti. Quanto alle relazioni strette che vi sono tra molte figure dei due codici, si spiegano come abbiam detto con le reminiscenze da antichi bestiarii.

La tradizione medioevale ancora dunque alla metà del Cinquecento non erasi spenta del tutto.

ANTONIO MUÑOZ.

## CORRIERI

### NOTIZIE DI LONDRA.

**Galleria Nazionale - Acquisti.** — Il fatto più importante, accaduto non ha guari nel mondo artistico di Londra, che ha destato il più vivo interesse, è stato l'acquisto, per la Galleria Nazionale, del famoso ritratto di Cobham Hall, il sedicente « Ariosto » del Tiziano. I prezzi pagati in questi ultimi anni per opere d'arte sono stati davvero fenomenali e, benché nessuna vendita di pitture del 1904 abbia superato il totale ottenuto il 23 maggio dell'anno precedente, quando la collezione Vaile con alcune altre pitture raggiunse la somma di 105,845 sterline, le pitture Orrocks, vendute all'asta nell'estate passato, ottennero la discreta somma di 66,000 sterline. Similmente in quest'anno un ritratto femminile in mezza figura di Gainsborough (collezione del duca di Cambridge ed esposto attualmente nella Galleria di Agnew) fu venduto da Christie per 12,100 sterline, una miniatura di Holbein di altra collezione per 2,750 sterline, una tabacchiera firmata Hainelin 1758, ottenne il totale sorprendente di sterline 6,400<sup>1</sup> e via dicendo. Non si potrebbe dunque qualificare come eccessiva la somma di 30,000 sterline sborsata per un'opera giovanile di prim'ordine qual'è l'*Ariosto* del Tiziano (fig. 1).

Nel bel tipo, nel concetto poetico, nel colorito squisito ed armonioso si avvicina così strettamente al fare del Giorgione, che malgrado la firma « Titianus » accompagnata dal monogramma TV, è stato, almeno da un critico, attribuito al pittore di Castelfranco. Il signor Cook, nella sua biografia di Giorgione, ha dedicato diverse pagine a codesto ritratto magistrale, e ognuno che ha avuto occasione di studiarlo sarà disposto a partecipare al suo caldo entusiasmo, senza però poter dividere la sua opinione che sia opera dello stesso Giorgione o almeno da lui lasciato incompleto e terminato da Tiziano.

<sup>1</sup> La *Chronique des arts*, del 24 sett. 1904, così la descrive: « 396. Tabatière Luigi XV, ovale, en or, panneaux émaillés en plein à bouquets de fleurs en couleurs, par Hainelin, signée et datée 1758, côtés enrichis de diamants du Brésil, 160,000 frcs. ».

Non si può negare, che tanto la composizione quanto la maniera della pittura ricordano vivamente il fare Giorgionesco, come lo si vede, esemplificato in un certo famosissimo gruppo di ritratti a mezza figura; in due dei detti esempi il parapetto dietro il quale sta appoggiato il ritrattato, porta la cifra misteriosa V della quale nessuno finora ha potuto indovinare il significato. L'affinità del nostro *Ariosto* col dipinto di giovane che qualche anno fa andò a far parte della Galleria di Berlino, è specialmente palese. Un confronto fra questi due ritratti sarebbe stato di non lieve interesse, anzi di grande importanza, e se è fondato ciò che ultimamente venne detto, il surriferito ritratto di Giorgione essere stato anteriormente offerto alla Galleria Nazionale per la metà del prezzo pagato in seguito dal Museo Berlese, dovremmo lamentarci di aver lasciato sfuggire un'occasione così favorevole per acquistare un tal capo d'opera. Le iniziali sul parapetto dell'*Ariosto* sono del tutto diverse da quelle del quadro di Berlino. Nell'esempio di Londra il V collegato ad un T, è evidentemente il monogramma dell'artista e dà compimento alla firma, tutti e due essendo contemporanei, mentre il V posto a parte al lato destro del parapetto, di dimensione più grande, è da ascrivere, secondo l'opinione di un intelligente di tecnica, ad altr'epoca, come è pure fatto di altra maniera. L'espressione, la vitalità della testa, la maestria colla quale è dipinta la manica di seta grigia trapuntata, il disegno delle fattezze, le linee squisite del collo e della spalla, il tocco franco della camicia bianca, tutto insomma costituisce un insieme seducente malgrado i danni patiti in diverse parti della testa, e il fatto che finora mancava un ritratto del Cadorino a Trafalgar Square, accresce il valore di quell'acquisto capitale.

Per quanto si riferisce alla questione della paternità poi, non ci pare che vi possa essere il minimo dubbio, perchè il dipinto porta tutti gl'indizi e tutte le sottili differenze che distinguono il fare del Tiziano nella sua epoca giorgionesca da quella del Barbarelli; ed i più insigni conoscitori sono quasi unanimi nel



collocare quel ritratto fra le opere del periodo giovanile del Vecellio.

La personalità del ritrattato è rimasta finora un problema insoluto, perchè paragonato colla imagine

identificare quel personaggio con un gentiluomo di Casa Barbarigo, ritrattato, a ciò che scrisse il Vasari, da Tiziano, quando il pittore non contava che diciotto anni. Le descrizioni del biografo sono di rado esatte



Fig. 1 — Tiziano Vecellio: Ritratto dell'Ariosto. Londra, Galleria Nazionale

autentica dell'Ariosto cade affatto codesta attribuzione; nè maggiormente si avvalor la congettura proposta già nel 1895 quando il ritratto di Cobham Hall fu visto all'esposizione di Burlington House, che si dovesse

e per quanto si potesse essere tentati di riconoscere nel « giubbone di raso inargentato », nel quale, secondo il Vasari (t. VII, pag. 425, Milano), si potevano contare i punti, le maniche trapuntate di raso o seta

grigio-argentea del nostro ritratto, poco conforme invece è la sua descrizione della fattura dei capelli con quanto si vede nel ritratto stesso; insuperabile poi è la difficoltà della sua cronologia, essendo impossibile di ascrivere al Tiziano diciottenne, quel ritratto di stile giorgionesco sviluppato, almeno quando si abbiano ad accettare le opinioni dei biografici del pittore, com-

tore riesca prossimamente di stabilire la personalità di quell'interessante gentiluomo italiano, le cui fattezze hanno una certa simiglianza con quelle di un ritratto nella Pinacoteca di Monaco di Baviera, esposto anni fa, coll'appellazione erronea di Pietro Aretino, mentre nella tecnica, il sedicente « Ariosto » ricorda in diversi particolari un altro capo d'opera di Tiziano,



Fig. 2 — Bartolomeo Van der Helst (attribuito al). Londra, Galleria Nazionale

preso anche il più recente fra loro (Gronau, pag. 2, 1904), che vogliono il pittore nato fra il 1476 e il 1482.

Quanto alla firma « Titianus », dai più distinti conoscitori della tecnica ritenuta assolutamente autentica, essa contrasta spiccatamente colla teoria finora accettata che quella firma fosse distintiva dell'epoca più avanzata del Cadorino cioè dal 1520 in poi. È palese dunque che codesto ritratto, ora sottomesso alla critica del mondo intero, ci dà molto da pensare e ci offre problemi diversi tanto per la storia del pittore, quanto per quella della persona rappresentata. E noi esprimiamo il desiderio, che a qualche serio ricerca-

il *Cristo della Moneta* di Dresda, da alcuni ascritto al 1508, da altri al 1514. In ogni caso l'*Ariosto* sarebbe anteriore a codesti dipinti.

In quest'anno medesimo la Galleria fu arricchita da diversi altri quadri di maggiore o minore importanza. Così, per esempio, un interessante ritratto di una signora vestita di nero con trina bianca, fu acquistato presso lord Northampton, il quale nell'inverno passato l'aveva prestato all'esposizione di Burlington House (fig. 2). In Galleria è ascritto a B. van der Helst ed è collocato nella sala X, sotto il n. 1937. La qualità mirabile del vestito nero sovrapposto al fondo

grigio producono l'effetto di un insieme dei più armonici e fini. Rammenta in certi particolari il ritratto indubitato di Van der Helst nella Galleria: *La signora col ventaglio*, ma il modellato più solido, le tinte luminose delle carnagioni, la maniera di trattare luce ed ombra, ricordano piuttosto il fare di Nicolas Maes, al quale viene ascritto da alcuni critici, mentre altri indicano come autore il De Keyser.

Dalla stessa collezione di lord Northampton proviene anche un quadro attribuito a Alberto Durer, il ritratto del di lui padre. Fin da quando fu fatto l'acquisto venne osservato che il dipinto avrebbe dato occasione a moltissime discussioni, supposizione già pienamente verificata. Da una parte viene ritenuto l'originale fra tre esemplari finora conosciuti, cioè: quello di Syon House (collezione del duca di Northumberland) inciso da Hollar, di Francoforte e di Burg-hausen, e quello della Pinacoteca di Monaco di Baviera, identificato col ritratto, che apparteneva già al re Carlo I d'Inghilterra, al quale fu offerto nel 1636 dalla città di Nuremberg insieme ad un ritratto del pittore stesso con la data 1498. Porta l'iscrizione seguente di epoca posteriore: 1497. *Albrecht Thurer · Der · Eller · Und · Alt · 70 · Jor*; iscrizione che si trova pure riportata con variazioni negli esemplari di Syon House e di Francoforte. D'altra parte il ritratto è stato affatto condannato, mentre alcuni scrittori si limitano ad indicare i meriti e difetti senza compromettersi con opinione definitiva. Senza dubbio non è stato detta l'ultima parola in proposito, e noi intanto diamo una riproduzione del tanto discusso ritratto, la quale offre occasione di studiare la composizione e il disegno senza lasciarsi disturbare dal colorito poco piacevole e alquanto ritoccato (fig. 3).

Un grazioso quadretto caratteristico di colore, appartiene a quella scuola franco-fiamminga la quale in seguito all'esposizione dei *Primitivi* a Parigi desta ora il più vivo interesse. Passò da una vendita da Christie nell'estate passata, ad arricchire la Galleria Nazionale. Vi è rappresentato la Madonna col Bambino seduta in un giardino; attraverso il muro che chiude l'orto celeste, si vede una compagnia di santi e sante, mentre un giovane cavaliere sta inginocchiato all'uscio di un edificio. Il quadro porta il n. 1739 ed è collocato nella vicinanza delle due tavole attribuite a Simon Marnion, cui furono ascritte altresì altre due di squisita esecuzione nella collezione Wied, esposte a Düsseldorf nel maggio-ottobre, le quali, insieme alle due di Londra, formavano parte dell'altare nell'abbazia di San Bertin a Sant'Omer.

Fra i più insigni acquisti degli anni 1902-903 saranno da notare l'interessante ritratto di una signora sotto la figura di una santa Margherita, uno dei più importanti e brillanti esempi dello spagnolo Zurbaran. Fu acquistato dalla collezione della defunta Luisa, lady Ashburton, e collocato nella sala XIV, al n. 1930.

Così pure un ritratto del barone di Linter de Namur di mano di Jacob Jordaens. Sul cielo in fondo, a destra vi è lo stemma del ritrattato con la data 1626.

Nel 1902 fu pure comperata l'*Incoronazione della Vergine*, attribuita a Lorenzo Monaco, acquisto da non registrare fra i più importanti. Al tempo del Milanese il dipinto stava in una cappella della già badia Adelmi, poco distante da quella di San Pietro a Cerreto presso Certaldo (*Vas.*, II, pag. 18-9). Da alcuni fu ritenuto possibile che fosse un avanzo dell'altare nominato dal Vasari, come esistente originariamente nel monastero di S. Benedetto fuori porta Pinti e dopo la rovina di questo (nell'assedio dell'anno 1529) trasportato nella cappella degli Alberti nel monastero degli Angeli a Firenze, dove fu visto dall'Aretino e annoverato nella sua biografia fra le opere di Don Lorenzo. I signori Crowe e Cavalcaselle, sospettavano che in due tavole con santi, della Galleria Nazionale (nn. 215-6) attribuiti a Taddeo Gaddi, si abbiano a ravvisare pure delle opere di Don Lorenzo, formanti in origine, insieme a codesta *Incoronazione*, un solo altare; supposizione ripetuta pure nella nuova edizione della *Storia della pittura* del 1904. Se non che le qualità della pittura e del disegno in codeste due tavole ci paiono del tutto diverse da ciò che si vede nell'*Incoronazione*, mentre nè l'una nè l'altra sono degne d'essere considerate esempi della squisita tecnica di Don Lorenzo. L'*Incoronazione* ci pare troppo casalinga, troppo povera nelle espressioni e rozza nel colorito e nel disegno, per poter essere ascritta al monaco camaldolese, e difetta del pari della maniera fine e miniaturistica così distintiva delle sue opere autentiche. Ci rimane da rammentare che il quadro fu scoperto a tempo del Milanese, il quale per primo l'attribuì a Don Lorenzo Monaco, e che la sua ipotesi che avesse appartenuto all'altare citato dal Vasari, si riduce ad una pura congettura.

**Donazioni e legati.** — I doni e legati ultimamente pervenuti alla Galleria, furono per la più parte opere di pittori inglesi; fra quei pochi appartenenti ad altre scuole, va notata un'opera firmata da quel raro pittore che fu l'olandese Pietro Saenredam, dono del signor Kay di Glasgow. Rappresenta l'interno di una chiesa, con bel disegno e vivido lueggimento (s. X, n. 1896). Inoltre un ritratto maschile, offerto dal sig. Heseltinge, attribuito a Lucas Cranach il vecchio (sala XV, n. 1925), recante l'impresa conosciuta del pittore, colla data 1524, ma nonostante codeste testimonianze pare cosa alquanto sospetta.

Due buoni esempi di vedute di Jan van der Heyden furono legati da sir James Carmichael; e un bellissimo paesaggio di mano di Jan Both da lord Cheylesmore, tela di dimensioni grandi, tutto suffuso, per così dire, di luce dorata e chiara.

**Prestiti.** — Ma il più insigne accrescimento in materia di quadri italiani verificatosi in Galleria, consiste



nel prestito fatto fino dagli anni 1902 e 1903 di circa quattordici quadri della ricca collezione del sig. Giorgio Salting, all'infuori di quegli altri tesori d'arte che già per l'addietro erano stati generosamente prestati alla Galleria dal fortunato loro possessore.

Fra i quattordici ora nominati, ve ne sono parec-

drea Solario, altra volta in possesso del signor Kay, il quale l'aveva esposta a Burlington House. Di grandissima attrattiva è la *Madonna col Bambino* del Cariani proveniente dalla Galleria Leuchtenberg di Pietroburgo, dove era attribuita a Giorgione. Parlando di questo quadro nel *Burlington Magazine* del mese



Fig. 3 — Ritratto del padre di Alberto Dürer attribuito al medesimo  
Londra, Galleria Nazionale

chi bene conosciuti dagli studiosi, essendo stati da loro già ammirati in diverse esposizioni di Londra. Così, abbiamo il piacere di rivedere nella sala Ferrarese della Galleria Nazionale, la singolare tavola di Ercole Roberti coi *Tre cantori*, vista nel 1894 all'esposizione del Burlington Fine Arts Club e riprodotta nel catalogo illustrato di quella esposizione; lo stupendo ritratto di Bartolomeo Bianchini del 1517, della stessa esposizione, e la *Madonna col Bambino* di An-

di giugno 1903, il signor Cook esprimeva il voto che codesta *Madonna* potesse essere collocata nella Galleria Nazionale accanto allo splendido ritratto di mano del Cariani, in quel tempo collocato nella Galleria come prestito del signor Salting. Ora il suo desiderio è stato esaudito, cosicchè vediamo riunite sopra una parete della sala Umbra (per mancanza di spazio in altre sale) una scelta colonia di pittori dell'alta Italia, fra i quali brilla la *Madonna* del Cariani, forse il più

perfetto esempio del suo pennello, del tempo in cui stava affatto sotto l'influenza della scuola veneta e seguiva con amore la tradizione giorgionesca. La testa della Vergine, malgrado i danni che ha sofferto, è piena di sentimento e d'una dignità soave, il fondo di rose

ziose per gli studiosi. Il fiero ritratto virile, egualmente esposto su questa parete, altra volta nella collezione dal conte L. Albani a Bergamo, e rappresentante, secondo ogni probabilità, un membro di quella stirpe nobile, ci mostra il pittore in tutt'altra epoca



Fig. 4 — Giovanni Cariani: 'Ritratto d'uomo'  
Londra, Raccolta Salting

e d'alloro, il paesaggio poetico con le sue deliziose tinte fanno un effetto incantevole: il tutto rammenta in maniera spiccata un'altra opera del pittore, da attribuirsi ad un'epoca contemporanea, cioè alla così detta *Vergine cucitrice*, nella Galleria Corsini a Roma, riprodotta anni fa in questo periodico e nel *Burlington Magazine* (giugno 1903), confrontata colla Madonna del signor Salting, riproduzioni ottime entrambe pre-

della sua carriera (fig. 4); la dolcezza veneziana è sparita, vi prevale invece un carattere più aspro e ruvido, ma pieno di vitalità; il colore vigoroso; il tipo del paesaggio, il modellato del viso colle carnagioni piuttosto rosse, l'espressione, il disegno degli occhi con lo sguardo acuto, tutto indica che in questo ritratto magistrale la natura bergamasca del pittore si è pienamente riaffermata.

Sulla stessa parete sta appeso un *Salvator Mundi*, segnato Andreas Privitalus P. MDXVIII, e una deliziosa Madonnina del Boltraffio, sempre appartenente alla collezione Salting, nella quale tutto indica una mano assai giovanile (fig. 5). Nel tipo ricorda viva-

diade (fig. 6). Offre un intimo nesso con altro ritratto della collezione Cook a Richmond, munito degli attributi della Maddalena (riprodotto nell'*Archivio storico dell'arte* nel 1895). Il disegno, il colore e la composizione di entrambe, ben rammentano, non v'è dubbio,



Fig. 5 — Giovanni Antonio Boltraffio: Madonna col Bambino  
Londra, Raccolta Salting

mente altre opere della gioventù del Boltraffio, cioè: un quadro di proprietà privata già a Bergamo ed ora a Messina, il *Narciso* della Galleria degli Uffizi, e un disegno al Louvre. La testimonianza di tutte codeste opere conferma inoltre pienamente l'attribuzione a Boltraffio dell'affresco di Sant'Onofrio di Roma.

A Sebastiano del Piombo il possessore ascrive un ritratto di giovane donna, rappresentata quale Ero-

la maniera di Sebastiano, ma nell'esecuzione paiono inferiori ai loro prototipi nella chiesa di San Giovanni Crisostomo a Venezia e nella Galleria degli Uffizi, avendo forse perduto il loro carattere originale per causa dei danni patiti. Il viso della Erodiade appare molto sciupato e la data 1510, scritta sul parapetto, prova il dipinto essere stato eseguito due anni prima della così detta Fornarina degli Uffizi.



Danneggiato pure è il ritratto maschile (già di casa Torrigiani a Firenze) chiamato alternativamente *Bernardo dal nero*, o *Girolamo Benivieni*. La composizione, l'ispirazione di quel ritratto è del tutto leonardesca; la vitalità della testa, l'espressione seria e piena

## NOTIZIE DI TOSCANA.

**Per la formazione di una pinacoteca e per la conservazione di alcune opere d'arte in Volterra.**

— In una recente visita alla città di Volterra abbiamo



Fig. 7 — Rodolfo del Ghirlandaio: Ritratto d'uomo attempato  
Londra, Raccolta Salting

di carattere rende assai interessante quella personalità, benchè come pittura la superficie del viso, esaminata da vicino, paia quasi come una maschera di pergamena aggrinzita. Viene ascritto a Ridolfo Ghirlandaio, e per quanto concerne il punto di vista psicologico e l'impronta spirituale del concetto, apparisce di gran lunga superiore ad ogni altra sua pittura. Se l'attribuzione è autentica, sarebbe da qualificare come il suo capolavoro (fig. 7).

C. J. F.

avuto occasione di constatare le condizioni veramente deplorabili in cui si trovano abbandonate molte delle più insigni opere d'arte del Medio Evo e del Rinascimento che la città stessa racchiude. Ci è sembrato quindi che non solo debba accogliersi con favore, ma si debba altresì incoraggiare quanto più è possibile l'iniziativa presa da alcuni volenterosi cittadini, sotto la guida del solerte ispettore dei monumenti, avvocato Solaini, per costituire una pinacoteca, affinché

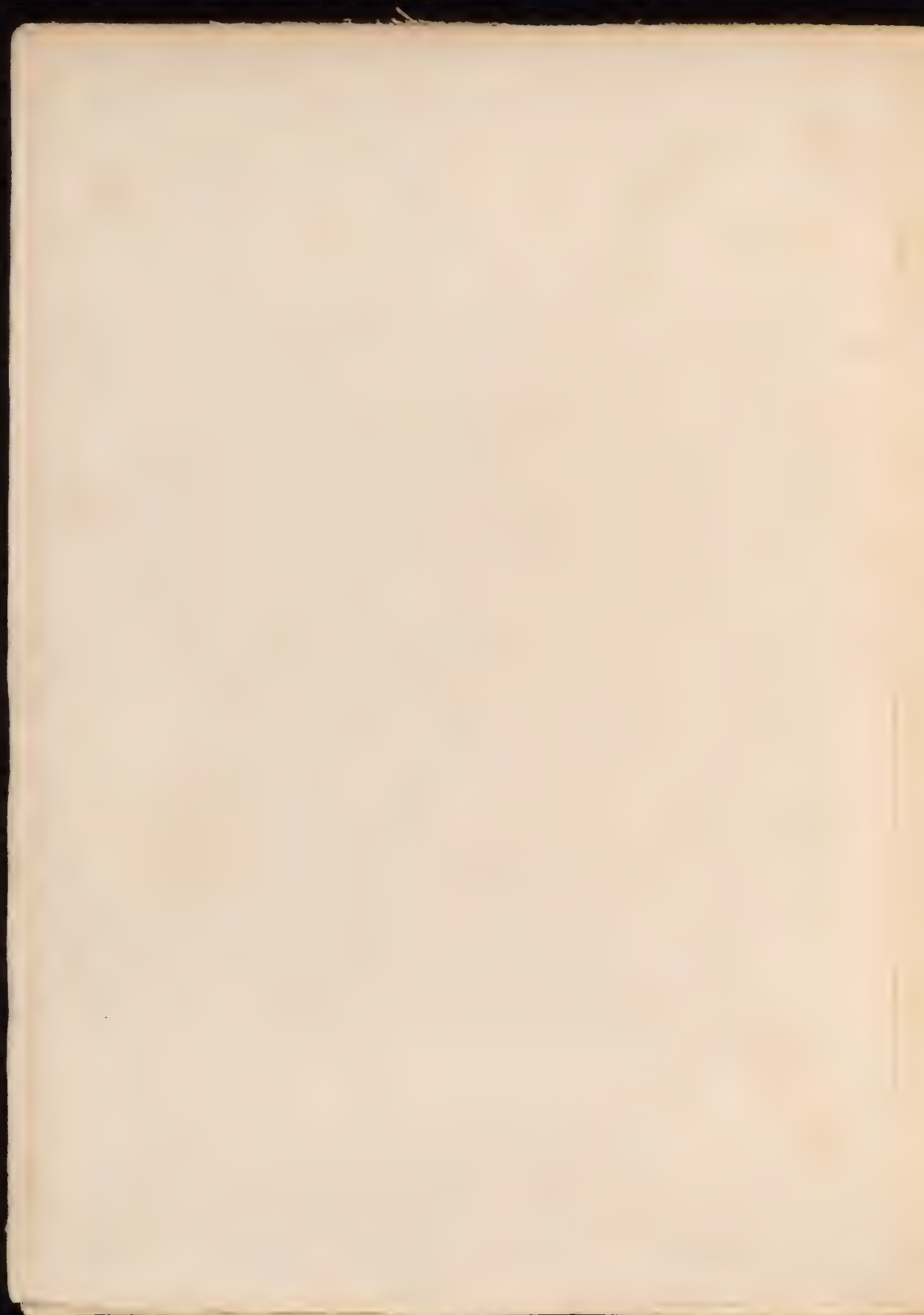


Fig. 6. — FRA SEBASTIANO LUCIANI DEL PIOMBO: ERODIADE

Londra, Raccolta Salting

*L'Arte*, fasc. XI-XII.

Fototipla Danesi - Roma.





quelle opere d'arte che adesso soffrono gravissimi danni possano essere messe al riparo in luogo più sicuro, ed ivi essere sottoposte ad una più diligente sorveglianza.

Riserbandoci di tornare più a lungo sull'argomento, illustrando le singole opere d'arte, ci limitiamo per

tualmente raccolti nella cappella di San Carlo, annessa alla Cattedrale.

Volterra possiede già una piccola pinacoteca raccolta in una sala al primo piano del palazzo comunale, dove però i quadri per la mancanza di spazio e per le cattive condizioni della luce e della aereazione, ma-



Benvenuto di Giovanni: L'Annunciazione. Volterra, San Girolamo

ora a fare notare come l'idea di fondare questa pinacoteca e di concederle degna sede in alcune sale dello storico palazzo comunale, fu portata innanzi e discussa in un'adunanza alla quale intervennero, convocati dal sindaco, tutti i capi degli enti interessati, i quali unanimemente aderirono a quella proposta che rispondeva ad un antico e comune desiderio. A questa prima adesione in massima si corrispose poi lodevolmente da ogni parte; e soprattutto bene accetta riuscì la deliberazione del Rev. Capitolo dei Canonici, il quale acconsentì a cedere in deposito i quadri che si trovano at-

tualmente possono essere osservati e ancor peggio conservati.<sup>1</sup>

Questi quadri insieme con quelli della cappella di San Carlo verrebbero a costituire il nucleo più forte della nuova collezione.

È noto infatti che la cappella di San Carlo racchiude un buon numero di opere di singolare pregio. Se non che, questa cappella, oltre ad avere le sue pareti esposte

<sup>1</sup> La nuova pinacoteca avrà la sua sede in alcune sale del piano superiore.

ad ogni intemperie e ad ogni variare di temperatura, è destinata per vari mesi dell'anno alle funzioni del Capitolo, e serve ad uso di coro da inverno per il clero che colà si riunisce al calore di ardenti bracieri, e crea in tal modo un ambiente viziato, tutt'altro che propizio per la buona conservazione di quelle opere d'arte.

La maggior parte di queste tavole si screpolano, si aprono, fanno rigonfiare il colore alla loro superficie, vanno soggette insomma ad un deperimento continuo, che in certi casi è già prossimo alla completa rovina.

Altre opere di non minor pregio sono sparse per molte chiese della città: alcune di esse ancora sul posto pel quale furono originariamente eseguite e nel quale vogliamo che restino conservate più a lungo che sia possibile; ma altre molte sono racchiuse fra le mura di chiesette non officiate, dove l'umidità nell'inverno ed il caldo nell'estate non trovano nessun riparo, dove invece è preclusa ogni via a qualsiasi cura, dove non possono essere osservate nè dagli occhi dei fedeli, nè da quegli degli studiosi e degli artisti. E gli anni addossatisi gli uni agli altri su quelle tavole abbandonate hanno aperte ferite così profonde che, in certi casi, sarà assai difficile poter rimarginare. Ma l'opera di salvataggio può, per alcune, giungere ancora in tempo.

Non si tratta qui di spogliazione di luoghi pii, per i quali le opere d'arte furono create, e dai quali esse trassero la loro vita, la loro ragione di essere. Si tratta, ripetiamo, di salvare dalla rovina assoluta, in certi casi già avanzata pur troppo, tanti documenti preziosi della nostra storia artistica, di conservare a Volterra la degna cornice delle sue tradizioni, lo sfondo pittorico sul quale ella apparve nella scena del mondo medioevale e della Rinascenza.

Se non che è doveroso avvertire che prima di pensare a trasportare ed a raccogliere i quadri nei nuovi locali destinati alla pinacoteca, un grave compito si impone: quello cioè del restauro, o meglio, del consolidamento di tante opere d'arte, alcune delle quali non possono, non devono assolutamente, nelle misere condizioni attuali, affrontare i pericoli inerenti ad un trasferimento qualsiasi, anche quando si tratti di un semplice cambiamento di sala, come per i quadri già esistenti nella raccolta municipale.

Senza questo lavoro di consolidamento, che noi invochiamo, alcune di esse correrebbero il rischio di restare frantumate nelle mani di chi si azzardasse a rimuoverle.

Confidiamo altresì che, oltre alle opere destinate a far parte della nuova collezione, siano sottoposte ad un attento esame ed alle cure necessarie alcune altre opere che dovranno restare al loro posto nelle chiese della città. Soprattutto vogliamo richiamare la attenzione sulla bella tavola di Benvenuto di Giovanni

da Siena, rappresentante l'Annunciazione, che si conserva nella chiesa di San Girolamo, fuori di porta. È una tavola dipinta a tempera su fondo d'oro. Ai lati del gruppo principale vedesi, a sinistra, l'Arcangelo Michele in atto di trafiggere il drago, a destra, Santa Caterina con la palma del martirio in una mano ed un libro chiuso nell'altra; in basso, al centro, la mezza figura di un gentiluomo col berretto in mano, il committente in atto di adorazione. Ai lati di questa figura la scritta: OPUS BENVENUTI IOANNIS DE SENIS MCCCCLXXVI; in alto il Padre Eterno fra una gloria di angeli.

L'intonazione generale del quadro è gaia, luminosa, finissima nei rapporti dei vari colori delle vesti riccamente ornate con raro gusto decorativo. La Vergine indossa una veste rossa con manto di un bell'azzurro chiaro a risvolti verdoni; l'angelo una veste bianca a piccoli fiori d'oro, e su di essa un corto camice ripreso alla vita, di colore lilla, orlato in oro. L'Arcangelo Michele porta un'armatura elegantissima, nella quale prevale il rosso e l'oro; Santa Caterina una ricca veste tutta cosparsa di melagrani ed un manto rosso con risvolti verdi.

La tavola di San Girolamo è certo delle più pregevoli dell'artista, degna di stare a confronto con quella di San Domenico di Siena, rappresentante la Madonna e vari santi, e con la grande Ascensione dell'Accademia di quella stessa città.

Essa però, essendo disgraziatamente addossata ad una parete della chiesa che risente molto dell'umidità esterna e del variare della temperatura, ha sofferto danni gravissimi. La tavola si è tutta inarcata ed è aperta da una larga fenditura in tutta la sua altezza, presso la figura dell'angelo. Nel manto della Vergine il colore va scrostandosi, e cade a pezzi solo a toccarlo. È quindi urgentissimo, anche in questo caso, provvedere affinché l'opera non vada completamente perduta. Occorre rimuovere, al più presto che sia possibile, la tavola da quella parete, e, dopo averla consolidata nelle sue parti guaste, assegnarle un posto più conveniente; e qualora non possa essere conservata e tutelata come si deve, nella chiesa stessa, si trasporti essa pure nella nuova pinacoteca.

Esprimiamo infine il desiderio che, accanto alle opere di pittura, vengano a trovare degno collocamento nella nuova collezione i non pochi frammenti di scultura medioevale che si trovano attualmente raccolti per le scale del Museo Etrusco.

Noi confidiamo che da parte delle autorità governative non verrà frapposto alcun ostacolo affinché il trasferimento di queste opere d'arte si compia al più presto e nelle migliori condizioni, e che anzi esse vorranno altresì venire in aiuto delle autorità cittadine in quest'opera doverosa, contribuendo come hanno contribuito in casi consimili per la formazione di altre pinacoteche municipali.

Si tratta, sopra tutto, di tutelare, non meno delle opere d'arte, il nostro decoro nazionale.

PIETRO D'ACHIARDI.

#### NOTIZIE DELLE MARCHE.

**Ancora il Piviale di Ascoli Piceno.** — Nel chiacchierio di questi ultimi mesi in proposito del Piviale di Ascoli, ho notato come alcuni studiosi, non meno amanti del nostro patrimonio artistico che del proprio io, si sian fatti un dovere di propalare ai quattro venti che tutto il lavoro iniziato e compiuto per il riscatto del pregevole lavoro sia partito unicamente da loro. Il Ministero non ha fatto nulla o s'è mosso troppo tardi; nessun periodico autorevole ha alzato la voce prima di loro; e si è persino dimenticato che la prima rivista artistica a dar l'annuncio del trafugamento avvenuto nella notte del 6 agosto 1904 è stata *L'Arte*.

Infatti nel fascicolo di luglio-agosto di quell'anno questa non solo annunziò (in data 20 agosto) il non lodevole e ancora misterioso trafugamento, ma pubblicò per mio mezzo una grande e nitida riproduzione del Piviale e la descrizione particolare di esso.

Tutto ciò, è bene ripeterlo, è stato completamente dimenticato. Non si è dato inoltre la dovuta importanza al non lieve lavoro fatto qui dall'autorità comunale per il ricupero del prezioso cimelio, come non si tenne alcun conto del nobilissimo ordine del giorno della R. deputazione di storia patria per le provincie delle Marche, da me riportato nell'ultimo fascicolo de *L'Arte*. In sostanza parmi che anche di questa incresciosa faccenda del furto di Ascoli se ne sia fatta quasi una questione a proprio uso e consumo, o un argomento di esercitazioni accademiche.

Ancora a proposito del Piviale, leggo nel simpatico *Marzocco* di Firenze che sarebbe bene che il prezioso indumento, non appena tornato in Italia, fosse ridato in custodia proprio a quelle persone che in passato han dato prova di sì poca diligenza. Francamente, tale raccomandazione, dopo quanto è avvenuto, mi par eccessiva.

Non dimentichiamo, si avverte in proposito, che il Piviale è sempre legittima proprietà della Cattedrale di Ascoli, e che a voler accogliere ad esempio il desiderio della rappresentanza comunale di Ascoli che amerebbe depositarlo nel proprio museo, si corre il rischio di vederlo depositato in qualche altra città italiana, come avvenne degli oggetti d'oro trovati a Castel Trosino, presso Ascoli, che finirono a Roma nel museo delle Terme Diocleziane.

Ecco: Che per tali oggetti d'epoca longobarda la scelta del ricordato museo romano sia stata felice, no davvero; ma che la suppellettile preziosa di Castel Trosino passasse a Roma, con buona pace di molti, date le circostanze d'allora (di 11 anni fa, poichè era-

vamo nel 1893), non c'è da meravigliarsi affatto. O che si sarebbe desiderato che anche quel tesoro passasse all'estero? Non è forse noto a molti di qui che un tale aveva già cominciato a far incetta di detti oggetti per la somma di 500 lire — ma, per fortuna, inutilmente — e che il Governo avvertito in tempo, considerato che nessuno forse avrebbe voluto fare un sacrificio per conservarli in città, pensò di portar tutto a Roma?

Tale soluzione non fu certo la migliore, per la città di Ascoli particolarmente, ma intanto il prezioso tesoro non esulò all'estero, come sarebbe avvenuto certamente se fosse caduto nelle mani di privati speculatori.

Tutto ciò ho voluto scrivere perchè si sappia almeno che anche altri hanno partecipato e non invano al lavoro che ebbe per oggetto l'illustrazione e il ricupero dell'importante Piviale. Del quale ora qui si attende tranquillamente il ritorno, mentre, l'attenzione di molti del paese è rivolta a queste due domande che si sono andate formulando nella stampa cittadina: Chi è il ladro del Piviale? Dove sono le 325,000 lire sborsate dal Morgan, se al suicida Rocchegiani non si rinvennero che poche migliaia di lire? Domande che attendono una risposta e che l'opinione pubblica spera e desidera di avere dalle persone cui spetta fare un po' di luce su di un fatto che ha commosso profondamente.

**Una statuetta di bronzo del secolo XVI, che sta per essere venduta.** — Rappresenta San Crescentino in atto di uccidere il serpente e si trova in possesso del Municipio di Urbino. Tempo fa venne tolta dalla colonna della piazza del Comune, dov'era stata innalzata dal cardinale Albani la mattina — « all'aurora » dice una memoria dei nostri archivi — del 7 agosto 1737, perchè temevasi che i ladri potessero asportarla. Stando a ciò che ne scrivono i giornali locali, pare ch'esso sia il primo degli oggetti d'arte che quell'Amministrazione comunale intende alienare per le tristi condizioni in cui si trova la città, abbandonata o quasi dal Governo e dalla Provincia.

Nell'ultima seduta infatti l'Amministrazione comunale, malgrado l'opposizione della minoranza, deliberò di vendere la bellissima statua che nel 1886 figurò tra i migliori bronzi italiani all'Esposizione di Roma. Nel 1897 chi scrive la riprodusse nel suo libro sui *Monumenti di Urbino*. Si tratta di un'opera ben modellata e fusa, e finalmente cesellata nella elegante armatura indossata dal santo guerriero. Non so a qual prezzo verrà ceduta, nè in quali mani andrà a finire, poichè è noto soltanto che il Comune spera di poter compiere con tale vendita un buon « affare »; so solo che tutto ciò addolora vivamente quanti con me amano il patrimonio artistico nazionale e la povera città di Montefeltro, che par destinata a decadere sempre più.



**Per gli affreschi dei fratelli Lorenzo e Giacomo da Sanseverino.** — Ai danni degli uomini si aggiungono in Urbino anche quelli del cattivo tempo; poichè le recenti piogge, oltre che alla campagna, hanno recato offesa anche a qualche monumento. Fra le recenti numerose frane di terra, ve n'ha una nell'Orto degli Scalzi che sembra minacciare l'Oratorio di San Giovanni tutto dipinto, com'è noto, dai celebri pittori da Sanseverino.

Si è pensato almeno di constatare, per parte di chi è in obbligo di farlo, se e quali possono essere i danni che minacciano l'insigne monumento? Non sia inutile ricordare che simile pericolo si verificò ancora verso il 1840. Infatti nella *Guida* della città stampata in Urbino nel 1846, si legge che la bellissima chiesa «anni sono» poco mancò non restasse «sepolta sotto una frana». La generosità della famiglia Corboli, soggiungeva l'A., «vi pose riparo coll'impronto di una somma di danaro fatto alla Compagnia perchè si fortificasse il muro che sostiene il terreno dalla parte di ponente».

Ascoli, 1° dicembre 1904.

E. CALZINI.

#### NOTIZIE DEGLI ABRUZZI.

**Furto d'oggetti d'arte a Scurcola e Paterno (Marsica).** — Dissi nelle mie note su Vittorito che l'Abruzzo possiede un patrimonio artistico imponente, il quale, per colpa di municipi indolenti e per negligenza di coloro cui è affidato, deperisce sempre e si assottiglia o per furti, o per l'opera deleteria d'ingordi speculatori e di rapaci mezzani.

Detti l'allarme nel '902<sup>1</sup> per una madonnina in pietra, non catalogata, della fine del xv secolo, venduta per L. 500 ad un antiquario di Napoli; ricordai, in quel riscontro, alcune sculture scomparse precedentemente; mostrai su questa Rivista<sup>2</sup> gli sportelli istoriati della nicchia di Campodigiove, rubati di nottetempo, senza che la giustizia riuscisse a rintracciare il ladro; ma nessuno si preoccupò della cosa, nessuno pensò a porre un argine al danno che le vendite clandestine ed i furti permanenti apportano alla storia dell'arte locale e al patrimonio artistico italiano.

Oggi metto sotto gli occhi del lettore altre opere preziosissime scomparse: le tempere, cioè, degli sportelli della nicchia di legno, ove si custodiva la statua di Santa Maria della Vittoria di Scurcola e la croce processionale d'argento della chiesa-madre di Paterno.

Scurcola è un paesello poco distante dai ruderi della famosa badia, che Carlo I d'Angiò fece edificare a ricordo della vittoria riportata su Corradino. La statua di Santa Maria, scultura francese della fine del xiii secolo, tolta dalla nicchia, fu posta sul mag-

giore altare della chiesa parrocchiale. È di legno d'olivo, dorata e dipinta. Affermano gli storici marsicani che questa statua, la quale nulla ha perduto della sua antichità, sia stata trovata nel 1525 dentro una cassa fra



Saturnino Gatta: Sportello di nicchia Scurcola, Santa Maria (già a)

le macerie della distrutta abbazia<sup>1</sup> e che sia quella stessa che San Luigi, fratello dell'Angioino, soleva portar seco nelle guerre della crociata!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> CORSIGNANI, *Reggia Marsicana*, Napoli, Parrino, 1738; DI PIETRO, *Agglomerazione delle popolazioni attuali della diocesi di Marsi*, Avezzano, Magagnoli, 1869.

<sup>2</sup> DI PIETRO, op. cit.

<sup>1</sup> Napoli nobilissima, fasc. VI, 1902.

<sup>2</sup> Anno VI, fasc. V-VII

La nicchia del ligneo simulacro, col fondo azzurro seminato di gigli angioini in oro e con le facce interne degli sportelli istoriate a tempera, su tela, nel 1890, o '91, lo ricordo bene, era intatta. Recentemente, essendomi recato nella Marsica per compiere alcuni studi sui monumenti di quell'importante regione abruzzese, ho trovato che buona parte delle belle tempere era scomparsa: un malvivente le aveva strappate dal legno in un modo vandalico!

Persona degna di fede mi riferisce che, nella notte del 10 marzo 1894, un pregiudicato del luogo staccò scondiamente le tele e corse subito a venderle a Roma. L'abate D. Serafino De Giorgi, accortosi del sacrilego sfregio, ne dette avviso all'autorità, e la questura romana, dopo qualche tempo, rinvenne un pezzo insignificante delle pitture — uno dei fregi di separazione dei riquadri — presso l'antiquario Eliseo Borghi, il quale dichiarò di aver venduto ad un pittore tedesco gli altri pezzi, aggiungendo di non ricordare il nome del ladro, nè quello del compratore. Fu istruito un processo e l'indiziato andò assolto per insufficienza di prove.

I quadretti dei due sportelli, di 0.60 X 0.41 centimetro, rappresentavano alcuni fatti del Nuovo Testamento. La *Flagellazione*, la *Crocefissione* e la *Sepoltura di Cristo*, nello sportello a dritta; l'*Annunciazione*, i *Magi* e la *Presentazione al tempio*, nell'altro a manca. Nel primo la tela fu staccata quasi tutta: rimasero il Crocefisso, senza le estremità inferiori, il busto della Vergine a piè della croce e ben poco degli altri due quadretti. Nello sportello a sinistra, invece, le tre scene furono danneggiate in parte, come da questa incisione, dalla quale si possono rilevare i pregi dell'opera e la valentia dell'artista, massimamente nella *Presentazione al tempio*, ove le figure e la prospettiva sono disegnate e dipinte con una diligenza sorprendente.

Le tempere della nicchia di Santa Maria della Vittoria di Scurcola uscirono dal pennello di un insigne artista abruzzese del xv secolo: Saturnino Gatta di San Vittorino. Così afferma il Bertaux;<sup>1</sup> ed io sono pienamente d'accordo con lui. Saturnino Gatta, che l'istesso Bertaux giudica discepolo di Fiorenzo di Lorenzo e di Luca Signorelli, eseguì moltissimi affreschi: quelli nell'abside della chiesa di San Panfilo in Tornimparte (Aquila), i quali figurano scene del Nuovo Testamento, nelle pareti, e il paradiso, nella volta, sono ammirevoli. Chi esaminerà questi freschi, si persuaderà che lo scrittore francese ed io siamo nel vero.

\*\*\*

Intorno al 1892 trovai a Paterno — un gruppo di poche case presso Celano — una croce processionale

d'argento dorato, alta cm. 48, con una traversa lunga cm. 41, appartenente alla chiesa madre. L'abate, D. Serafino l'ilauro, quello istesso che oggi governa la parrocchia, custodiva, allora, gelosamente il cimelio, datogli in consegna dal R. Ispettore dei monumenti.



Saturnino Gatta: La presentazione di Gesù al tempio (dettaglio)  
Scurcola, Santa Maria (già a)

Godo di poter dare qui una riproduzione dell'opera.

Il povero D. Serafino, nel mese di marzo dell'anno scorso, fece sapere che la croce gli era stata involata. La polizia fu messa sossopra, ma non riuscì a nulla. Qualcuno asserisce che l'oggetto sia stato visto, due o tre mesi fa, a Milano. Sarà verò?

\*\*\*

La croce processionale della chiesa-madre di Paterno è composta di lamine lavorate a sbalzo, inchiodate su un corpo di legno. Il fronte è coperto da cinque di queste lamine, ciascuna delle quali ha impresso il marchio SVL degli argentieri sulmonesi, marchio usato dalla corporazione dal 1432 al 1457.<sup>1</sup> La lamina centrale, che si stende nei bracci e nel fusto, porta, a rilievo, una piccola croce col titolo YNRY di lettera gotica, in origine smaltato di nero. Su questa croce è inchiodato il Nazareno, il cui nimbo è coperto di smalto *champlevé*, di rosso lacca e di azzurro. L'ornato nei campi liberi, d'un rilievo molto basso, è su

<sup>1</sup> L'autore degli affreschi del duomo di Atri, Andrea da Lecce Marsicano, De Arcangelis, Casalbordino, 1898

<sup>1</sup> P. PICCHILLI, *Monumenti sulmonesi*, Carabba, Lanciano, 1888.



Croce processionale del secolo xv  
Già a Paterno, Chiesa madre



Faccia posteriore della croce processionale  
Già a Paterno, Chiesa madre



## NOTIZIE DI SICILIA.

fondo granulato ed è sparso di rosette infisse nel centro di ogni spira. Le quattro figure nei triboli delle estremità, l'Eterno, Maria, Giovanni e la Maddalena, sono di gran rilievo ed hanno i nimbi smaltati d'azzurro.

Nella faccia posteriore sono i medesimi motivi ornamentali. La statuetta di Gesù benedicente in trono, che era nell'incrocicchio, fu sostituita da un Eterno Padre di fattura recente. Nelle estremità sono i quattro Evangelisti.

I due dischi che si vedono incastrati nella traversa, rappresentano, in smalto, l'*Annunciazione*: la Vergine, a destra; l'Angelo, a sinistra di chi guarda. Nel disco, che sta in quella parte di fusto fra l'estremità inferiore e l'incrocicchio, è la figura di un frate: forse Sant'Antonio Abate.

I fianchi sono coperti da un fregio fatto di anelli a sbalzo, messi in fila, con una rosetta di cinque petali nel centro.

Il nodo dell'asta, sul quale vien fissata la croce, è di pianta esagonale. Le nicchiette, con archi a ventaglio su colonnine ad elica, sono lavorate con squisita finezza.

\*\*\*

Or che ho mostrato le due opere d'arte scomparse, legalmente date in consegna a persone di fiducia, si dirà: ma se queste consegne sono irrisorie, quale mezzo sicuro escogitare per la tutela del nostro patrimonio artistico? A questa domanda non io son chiamato a rispondere; io, invece, ripeto quel che ho detto altra volta, che, cioè, coloro i quali hanno l'obbligo di sorvegliare, anziché ingelosire di noi poveri diavoli, che scribacchiamo per amore dell'arte e della nostra grandezza antica, *non per odio altrui, nè per disprezzo*, dovrebbero più scrupolosamente adempiere ai propri doveri.

Sulmona, novembre 1904.

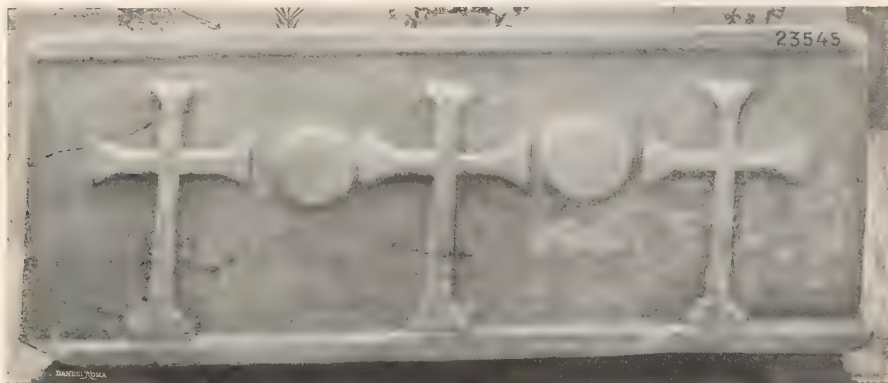
P. PICCIRILLI.

## SIRACUSA. Scoperta di un affresco cristiano. —

Adesso che per cura di un Comitato romano di archeologia cristiana si vuol dar mano anche ad un *Corpus* di pitture cimiteriali cristiane extra urbane, riuscirà grata ai lettori dell'*Arte* la notizia della scoperta di un importante cubiculetto avvenuta di recente per opera del prof. Paolo Orsi sotto il suolo e in direzione di un'esedra dell'antica e celebre cripta di San Marziano decorata di pitture medioevali. I pochi sepolcri esplorati han dato risultato quasi negativo, ma questo è stato in certo qual modo compensato dalla presenza di un piccolo loculo coperto di buoni affreschi (V. sec. d. C.) con le figure di due Oranti fra festoni di fiori nel solito stile delle pitture cimiteriali della regione siracusana, e dal rinvenimento di un titolo latino in una lastra di marmo rossastro disgreziatamente mutilo, che in forma affettuosa ricorda una defunta e ci riporta al tempo di Onorio.

Per ora intanto non si è potuto procedere alla regolare pulitura del loculo appartenente ad un fanciullo o ad una fanciulla, a cagione della secolare umidità della quale sono impregnate le pareti.

**Sarcofago bizantino nel R. Museo.** — Per un mero caso il R. Museo archeologico si è arricchito di un interessantissimo sarcofago di età bizantina, già sconosciuto e destinato ad uso di lavatoio in un oscuro magazzino dell'Ospedale civico di Siracusa. La grande cassa di marmo assai spesso (lung. m. 2.02, altezza m. 0.79, largh. m. 0.83), decorata all'ingiro in alto e in basso di un grossolano listello, presenta nel prospetto principale tre grandi croci latine sorgenti sopra due gradinetti (V. fig.) con due dischi lisci fra di esse, e nella parte opposta altre tre croci di dimensioni più piccole, ma sfornite di base. La scultura è abbastanza



Sarcofago bizantino. Siracusa, R. Museo archeologico

rozza, propria di una mano imperita (linee irregolari, croci inclinate) che non osa nemmeno tentare il più elementare motivo decorativo, di guisa che possiamo ritenere che questo sarcofago appartenga ad un periodo di grande decadenza.

**Madonna di Domenico Gagini.** — Al novero molto ristretto delle statue attribuite allo scultore quattro-



Domenico Gagini: Madonna col Bambino  
Siracusa. R. Museo archeologico

centista Domenico Gagini (V. l'Arte a. VI, fasc. V-VII) bisogna aggiungere una pregevole Madonna esistente nel R. Museo archeologico, la quale offre tutti i ca-

ratteri propri del valoroso artista nella sua manifestazione primitiva, caratteri che trovano molto riscontro specialmente con le statue della cripta del Duomo di Palermo (loco cit.). Essa proviene da un antico convento della città oggi divenuto Caserma militare, cioè quello di San Domenico; misura metri 1.17 di altezza e poggia sopra una base alta m. 0.22 e larga m. 0.59, nella cui faccia anteriore è scolpita dentro una grotta la figura di una donna mancante dell'estremità del braccio destro, fra due teste di serafini e due stemmi, uno di Siracusa e l'altro gentilizio. — Su tre targhe parallele correnti lungo la base, è incisa la seguente iscrizione i cui versi primo ed ultimo son tolti dall'*Ave Maria* e dall'*Avemaria* stella:

*Ave Maria gratia plena dominus tecum benedicta tu in mulieribus — Impleta est Maria gratia et ego evacuata sum a culpa — Summens illud ave Gabrielis ore funda nos in pace mutans Eve nomen.*

**BIBLIOGRAFIA SICILIANA. Su Antonello da Messina.** — Segnalo alcune pubblicazioni importanti venute in luce in questi ultimi tempi intorno ad Antonello da Messina. Delle prime due, in ordine cronologico, è autore il venerando e benemerito storico dell'Arte siciliana mons. Gioacchino Di Marzo (*Di Antonello d'Antonio da Messina - Primi documenti messinesi*, nell'*Archivio storico messinese*, anno III, 1903; *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti - Studi e documenti*, Palermo, 1903), il quale ha pure il grandissimo merito di aver dato l'impulso ad una terza compiuta dal giovane messinese Gaetano La Corte Cailler (*Antonello da Messina. Studi e ricerche con documenti inediti*. Messina, 1903). Secondo coteste ricerche, Antonello nacque in Messina verso l'anno 1430 da uno scultore, maestro Giovanni d'Antonio, figlio di un Michele, capitano e proprietario del brigantino *Sant'Andrea* e da una tal Garita o Margherita. Egli verso il 1455 esercitava l'arte nella sua città dov'era stato preceduto da un buon numero di pittori, e quivi sposava, probabilmente nello stesso anno, una vedova di nome Giovanna, sorella forse dell'intagliatore Giovanni de Saliba. E a Messina, tranne alcuni intervalli più o meno lunghi, trascorsi qua e là a Napoli, a Roma, nelle Fiandre e a Venezia, passò molta parte dell'età sua virile, compiendo ivi stesso e non nella città dei Dogi, come un tempo si credeva, alcuni dei suoi lavori più pregiati oggi sparsi nelle varie gallerie d'Europa, e accettandone altri per parecchi paesi della Sicilia, come Caltagirone, Palazzolo Acreide, Ficarra, ecc. Ma Antonello moriva ben presto, a 49 anni, nel febbraio del 1479, quando ancora vivevano i suoi genitori, nominando erede il figlio Jacobello (che si diè a compiere poi i lavori lasciati in sospenso dal padre), e col desiderio di esser sepolto nella chiesa di Santa Maria di Gesù volgarmente detta *Ritiro*, con l'abito dei Minori Osservanti. Disgrazia volle intanto che quel luogo

sacro alla Religione non mena che all'Arte, dove esisteva certamente l'epigrafe riprodotta dal Vasari, fosse invaso e distrutto da una terribile alluvione, privando in tal modo la patria dei resti venerandi del forte pittore!

Di recente poi il prof. Agostino D'Amico ha dato alle stampe un suo opuscolo (*Antonello D'Antonio. — Le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio*, Messina, 1904), il quale, quantunque condotto con amore, ripete il già detto ed ascrive ad Antonello molte opere, anche quelle assegnate dalla critica moderna in modo assoluto al nipote Antonello de Saliba.

**Intorno a Francesco Laurana.** — Nell'agosto u. s. Mons. Gioacchino Di Marzo fece una comunicazione molto importante alla Società di Storia Patria in Palermo intorno ad un documento da lui rinvenuto riguardante Francesco Laurana, il celebre artista oggi tanto discusso e studiato. Da quell'istrumento risulta che lo scultore dalmata verso il 1468 lavorava in Sciacca. Ma quale opera egli vi compì? Il Di Marzo gli ha attribuito un'cona esistente in quella città, ma d'altro canto, il prof. Sebastiano Agati in un suo breve articolo pubblicato nella *Tribuna Illustrata* del 18 settembre, sostiene che appunto in quel torno egli abbia potuto occuparsi della decorazione marmorea della porta laterale di Santa Margherita, che è un modello di squisita eleganza. L'Agati conforta la sua tesi di opportuni confronti con le sculture della cappella Mastrantonio di Palermo.

E. MAUCERI.

#### NOTIZIE ROMANE.

**Le vicende di un ritratto del Velasquez.** — Uno degli ormai rari e magnifici documenti dell'attività del Velasquez in Roma, rimasti fra noi, il ritratto di cardinale che venne pubblicato nel nostro periodico<sup>1</sup> da A. Venturi, il quale, primo, vi ravvisò la mano del grande maestro, è passato all'estero!

Tale è la notizia che troviamo in una rivista straniera.<sup>2</sup> Il ritratto appartenne già a casa Pamphili, dalla quale, or è un secolo, venne ceduto ad altra collezione privata romana. Portato anni fa a Parigi, fu tosto acquistato dai signori Trotti e compagnia, negozianti di quadri, ed infine è passato ad un museo d'America. Il dipinto non era punto inferiore per magistero d'arte al ritratto di giovinetto, della collezione Doria, elencato nel «Catalogo degli oggetti di sommo pregio»: <sup>3</sup> esso probabilmente era stato eseguito durante il secondo soggiorno del Velasquez in Roma.

<sup>1</sup> *L'Arte*, 1899, pag. 296.

<sup>2</sup> M. NICOLLE, *Portrait d'un cardinal, par Velasquez. (Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904, I, 21-23).

<sup>3</sup> *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenenti a privati, pubbl. dal Ministero della P. Istruzione*. Roma, 1904.

#### Un frammento dell'antica porta di San Paolo fuori le mura ed un cimelio farfense ora smarrito.

— Non so se mai verrà restituita al suo luogo la porta di bronzo risparmiata dall'incendio che nel 1823 distrusse la basilica ostiense (quale strano contrasto fra la sua austerità e le costruzioni sorte su l'area antica!), ma se un qualche giorno si vorrà collocarla più degnamente che ora non sia, converrà riunire ad essa un suo frammento che ho potuto identificare fra le antichità cristiane conservate nel museo Kircheriano. È un povero frammento di bronzo, contorto dalla violenza del fuoco e annerito nelle sue ageminature d'argento, che corrisponde interamente per dimensioni, per fattura, alla parte mancante nella formella della *Pentecoste*, nel battente di destra della porta di San Paolo. Come bene si può vedere nelle tavole del D'Agincourt,<sup>1</sup> ove la formella stessa trovasi riprodotta nella sua integrità, la scena della Pentecoste è ideata secondo l'iconografia bizantina con le figure degli apostoli sedute in semicerchio intorno a quella curva centrale nella quale, altre volte, gli artisti bizantini collocarono l'immagine del *Kéσxoc* in figura di un re coronato. Anche in tutte le altre scene della vita di Cristo, dei martiri degli apostoli, Staurakios ageminò d'argento le formelle di bronzo secondo i più puri canoni dell'arte bizantina, e la porta lavorata «in urbe regia constantinopolitana» (a. 1070) affermò sul limitare di una delle maggiori basiliche romane, l'eccellenza dell'industria e delle concezioni iconografiche di Bisanzio.

Più di un secolo dopo, l'arte bizantina doveva essere ancora chiamata a decorare dei suoi mosaici la grande conca absidale della stessa basilica!

La porta era dono di un pio cittadino d'Amalfi, di Pantaleone, che da Costantinopoli, ove egli possedeva un magnifico palazzo, arricchiva de' suoi presenti le chiese dell'Italia meridionale. Nè meno di lui generoso era suo padre, Mauro. Egli non solo fe' dono a Montecassino di altre porte di bronzo, ma forse anche al monastero benedettino di Farfa diè prova della propria liberalità.

Verso il 1800, l'abate benedettino Giuseppe di Costanzo visitò la badia farfense, ed in un suo manoscritto, ora conservato nella biblioteca di San Paolo fuori le mura, lasciò notato: «Nel sacrario (della chiesa di Farfa) si conserva un'urnetta da riporre reliquie coperta di lamina d'avorio, o piuttosto di osso, con sculture rappresentanti la *Nascita*, *Passione*, *Morte* e *Risurrezione di Nostro Signore* ed il *Transito della Beata Vergine*. È lunga un palmo e mezzo, alta dieci once, larga otto e mezzo. Il lavoro è dei tempi di mezzo e vi è scolpita un'iscrizione, che ricopiai con l'ortografia, e coi nessi, come nell'originale...»

<sup>1</sup> S. D'AGINCOURT, tav. XV.



IVRE VOCOR MAVRVS QM SV NIGRA SECVTVS  
ME SECVITVR PROLES. CVM. PANTALEONE. IOHANNES.  
SERGIVS. ET MANSO. MAVRVS. FRATERQVQVE PARDO  
DA SCELERVM VENIAM CELESTEM PREBE CORONAM  
SVSCIP E VAS MODICVM DIVINIS CVLTIVS APTVM  
AC TIBI DIRECTVM DEVOTA MENTE TVORVM  
NOMINA NRA TIBI QV(esumus) SINT COGNITA PASSIM  
HEC TAMEN. HIC SCRIBI. VOLVIT CAVTELA SALVERIS». <sup>1</sup>

Il Di Costanzo non cercò di precisare chi fosse il donatore; a me non par dubbio ch'egli sia stato il patrizio di Amalfi «cui l'Onnipotente», come scrive il cronista sincrono Amato Salernitano, «largì ricchezze e diede sei figliuoli, dei quali il maggiore aveva nome Pantaleone». Di questi sei figli l'epigrafe non ne menziona che cinque, tralasciando il nome di una figlia, Tanta, forse perchè già passata a nozze. I nomi di Pantaleone, di Mauro e di Giovanni, riportati dalla iscrizione, ci erano già noti, per mezzo di documenti e di notizie storiche, come quelli di tre figli di Mauro d'Amalfi: non possiamo adunque dubitare che questi non sia da identificare col donatore della cassetta di avorio istoriata. E come Giovanni, uno dei figli di Mauro menzionati nell'epigrafe, morì circa il 1071, ci è dato di limitare con precisione l'epoca del dono. <sup>2</sup>

Per la genealogia della nobile famiglia amalfitana, che lo Schulz <sup>3</sup> tentò di ricostruire, l'iscrizione della cassetta eburnea è veramente preziosa: essa non solo rivela i nomi degli altri due figli di Mauro, Sergio e Manso, ma anche di un Pardo, fratello del donatore.

Mosso dall'importanza del cimelio indicato dal Di Costanzo, mi recai a Farfa con la speranza di trovarlo ancora conservato nel monastero.

Quale tristezza una visita alla badia di Farfa, al grande centro religioso e politico del Medio Evo, ora deserto entro la sua solenne cerchia di monti!

Nulla più rinvenni nel sacrario della badia e nemmeno nel monastero di Fara Sabina, ove è ricoverato ancora qualche benedettino. Soltanto un vecchio custode si rammentava vagamente di aver veduto in giovinezza il reliquiario. Il dotto padre D. Gregorio Palmieri, cui esposi l'importanza del cimelio smarrito, trovò nella sua memoria ancora qualche ricordo: molti anni or sono, le tavolette d'avorio, disgiunte fra loro, erano state consegnate all'abate farfense Piscitelli perchè le ricomponesse insieme. L'abate morì circa il 1880, nè si ebbe più alcuna notizia dei preziosi frammenti.

Spero che altri possa proseguire in Roma le ricerche, che io doveti interrompere, degli avanzi del prezioso cimelio: forse in esso troveremmo un nuovo documento

dei rapporti fra Bisanzio e la costiera amalfitana, una nuova prova dell'irradiamento dell'arte bizantina nelle badie benedettine.

**Il chiostro della basilica di San Paolo.** — Il portico del chiostro di San Paolo era originariamente coperto di volte, quale è giunto a noi, oppure di un tetto di legname a un solo piovante?

All'architetto della basilica ostiene la risposta è parsa così chiara che già le volte del portico sono state demolite per due terzi, infrangendo i rozzi vasi fittili onde ne erano pieni i rinfianchi, ed il chiostro silente si è mutato in cantiere. Ciò ha commosso qualche raro amatore dell'antico; qualche voce si è levata a lamentare la manomissione di uno dei più suggestivi monumenti di Roma medioevale; alle risposte dei demolitori, i quali sostengono che soltanto nel XVII secolo le volte abbiano sostituito sul portico la primitiva copertura a tetto, ha replicato l'autorevole «Associazione fra i cultori d'architettura» facendo voti perchè si risponda con sicurezza al problema, prima di procedere nei lavori.

Forse l'argomento più valido in favore della demolizione delle volte venne fornito da certi frammenti di tegoli infissi in alto d'alcuna parte del muro perimetrale del chiostro, e così inclinati verso la trabeazione del colonnato da far supporre l'antica esistenza di un tetto ad un solo piovante. Nè mancano in analoghe costruzioni, come nel portico della cattedrale di Civita Castellana, gli esempi di simil genere di copertura.

D'altra parte, se le volte fossero veramente state costruite nel Seicento, come pensano i demolitori, i modiglioni di marmo incastrati nel muro del perimetro, sui quali posano i peducci delle volte, sarebbero essi stati sagomati in sì perfetto accordo con le linee del colonnato cosmatesco? Ed un convincente caso di analogia non è forse offerto dal chiostro lateranense nel quale, se anche le volte attuali non sono più le primitive, restano sempre le colonne addossate, nello interno del portico, ai pilastri del colonnato, le quali in origine non potevano essere destinate che a sorreggere i peducci delle volte di copertura?

Non sappiamo a quale partito si verrà intorno ai lavori del chiostro di San Paolo, ma ben si può sin d'ora deplorare, giudicando dalla parte che già ne è stata messa in opera, l'effetto meschino dell'opprimente copertura di legname, il grossolano lavoro di spolvero col quale se ne vorrebbero decorate le trature.

**Il palazzo papale di Viterbo.** — Restauro veramente lodevole è invece quello, già in gran parte compiuto, ad opera dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti della regione romana, del palazzo papale di Viterbo. Questo edificio che ricorda i tempi più

<sup>1</sup> FALOCI-PULIGNANI, *L'Odeporico dell'abate Giuseppe di Costanzo*, in *Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*, II, 1885, pagina 682.

<sup>2</sup> Dall'epigrafe non si può stabilire se il dono sia stato offerto proprio alla badia di Farfa.

<sup>3</sup> W. SCHULZ, *Denkmäler d. Kunst in Unteritalien*, II, 242.

floridi della città e le vicende del primo conclave per l'elezione papale, poi che nel 1270 i Viterbesi vi tennero rinchiusi i cardinali fin che non ebbero scelto un successore a Clemente IV, era giunto a noi guasto dal tempo e da nuove costruzioni: nella loggia che lo fiancheggiava a destra, era caduta la parte superiore del coronamento, erano state accecate le arcate; l'ingresso maggiore era mascherato da una muraglia eretta sull'ultimo gradino della scala, sì da trasformare in atrio il ripiano di questa; tutta la fronte del palazzo era nascosta da abitazioni costrutte a ridosso, per uso dell'episcopio.

Ma sotto tali deturpazioni, l'edificio conservava integro il proprio organismo, e con cura prudente fu possibile restituirlo in luce nella sua forma primitiva senza venire a dannosi rinnovamenti. Ora, sgombrato il terreno accumulatosi intorno, riaperte le arcate della loggia, abbattuta la muraglia che nascondeva l'ingresso, due delle finestre della fronte sono state rimesse in luce e già si può apprezzare ed ammirare il carattere della costruzione.

L'epoca della edificazione del palazzo è indicata da due belle epigrafi gotiche, certamente coeve alla costruzione, sovrapposte l'una all'ingresso maggiore, l'altra ad una porta che dalla scala dava adito alla loggia, ma che già in antico venne murata. Il palazzo «*edem istam pontificalem*», come viene detto dalla iscrizione, fu costruito nel 1266; la loggia «*spetiosa ymago*», nel 1267: l'unità di concetto e di struttura comprova che i lavori vennero condotti senza interruzioni. Nessuna notizia abbiamo dell'architetto.

Ogni parte dell'edificio è informata allo stile gotico, l'ornamentazione, le sagome delle cornici e delle basi, i capitelli uncinati, i trafori lobati delle arcate e delle finestre; dal lato opposto alla fronte del palazzo, e prospiciente la valle, ove il terreno scosceso richiedeva altissime costruzioni, grandi archi di contrafforte servono, secondo il sistema gotico, a sostegno delle muraglie.

La loggia si svolge sopra un ampio arcone sostenuto nel suo mezzo da un pilastro poligonale che, con la sua cavità interna, serviva originariamente per cisterna. I suoi archi, sagomati con finezza nei loro trafori, posano su svelte colonnine accoppiate e sostengono un pesante coronamento che contrasta in modo singolare con la loro ardita leggerezza. Ricorre dapprima sul cornicione una serie di stemmi alternati con l'impresa del leone del Comune di Viterbo, e delle barre orizzontali della potente famiglia dei Gatti,<sup>2</sup> a un membro della quale, Raniero, per la terza volta capitano del Comune, è dovuta l'erezione del palazzo. Più in alto è una serie di mitre infulate, limitata ai due estremi dalle chiavi papali; sull'attico sovrastante al corni-

cione retto da modiglioni e decorato di ornati a punte quadrilobe, sono ancora altri stemmi, l'impresa dei Gatti, l'aquila imperiale o dei Prefetteschi di Vico, ed al sommo, sull'apice, le chiavi di Pietro e la mitra, segno dell'autorità papale per la quale il Comune aveva edificato la sontuosa dimora.

Fra le mensole della cornice rimangono molte tracce di colorazione rossa, e sulla lastra dell'epigrafe che ricorda la costruzione della loggia ancora si vedono avanzi dell'antica doratura. Se vogliamo adunque immaginare il palazzo e la loggia nel loro antico splendore conviene pensarne il grigio colore del peperino rivestito a festa, sugli stemmi, sulle colonne, nelle arcate, di oro e dei più vivaci colori!

Il restauro compiuto in questa parte del palazzo, fu di liberare dai muri dai quali erano ostruiti l'arcone che sostiene la loggia, le arcate; di rifare alcune delle colonnine mancanti e il sommo del coronamento, che era crollato.

La fronte del palazzo non è stata scoperta che in parte ma già se ne può ammirare la bella struttura. Al livello di una cornice che limita l'alto muro di costruzione si aprono, fra loro assai vicine, due grandi bifore a tutto sesto con arcate a traforo: una cornice, svolgendosi intorno ai loro archi, le riunisce all'arco dell'ingresso maggiore. Sovrasta ad ogni bifora una stretta finestra rettangolare; al robusto arco della porta, l'epigrafe di fondazione e, in tutto rilievo, il leone del Comune: stanno intorno gli stemmi della famiglia Gatti.

Atterrate le costruzioni che nascondevano la facciata, il restauro è consistito in rifare parte delle colonne e dei trafori delle finestre, ed in ristuccare le committiture dei massi di peperino, lavoro questo nel quale la calce fu lasciata, giova dirlo, troppo apparente.

La scala è ancora intatta, nè vorremmo che fosse altrimenti restaurata che, per quanto lo richiede la sua sicurezza statica, essa è una delle parti più belle dell'edificio, con i profili nitidi e complicati delle sue sagome, con l'ardito arco schiacciato sul quale si stende il suo ripiano. A capo della scala, ai due lati, trovansi accantonate due basi che sostenevano certamente due colonne.

Dall'ingresso maggiore si pone piede in un vastissimo salone, le cui pareti misurano tutta l'altezza dell'edificio, ricoperto di un tetto a travature. Sei ampie bifore, simili a quelle della facciata, si aprivano un tempo in ordine serrato, nella parete di fronte alla porta, ma tre di esse erano state murate, e le altre erano completamente distrutte e sostituite da informi finestre rettangolari; ora riaperte o sapientemente rifatte, insieme con le finestrelle ad esse sovrastanti, illuminano di nuovo tutta l'ampia sala. Nei loro sguanci sonvi sedili e si trovano ancora avanzi delle primitive decorazioni a racemi di vivi colori su fondo chiaro.

<sup>2</sup> PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*. Viterbo, 1894, pag. 73 e segg.

Dal lato delle facciate le quattro corrispondenti finestre, non ancora discoperte, sono in parte conservate intatte entro le costruzioni che servono ad uso del vescovado.

Il salone nel quale ci troviamo non dovette servire che di atrio alle stanze papali, la cui magnificenza esso ci lascia bene congetturare. Ora gli appartamenti vescovili occupano, deformandolo, l'antico edificio; né

menti per risolvere se il loggiato fosse scoperto o coperto da un tetto) non ci pare da desiderare.

Più urgente è la risposta al problema del primitivo coronamento del palazzo, poichè non solo il tetto attuale non è l'antico, ma appare evidente come le pareti dell'aula d'ingresso siano state rialzate. Osservandole dal lato rivolto alla valle, pare di scorgervi la traccia di un coronamento di merlature, e questo



Viterbo, Palazzo e loggia papale  
(Fotografia del Ministero della pubblica istruzione)

questo forse potrà mai più essere restituito per intero alla sua prima forma. In taluna parte, al di sopra dei moderni soffitti che dimezzano le alte antiche aule del palazzo restano importanti tracce delle antiche decorazioni dipinte.

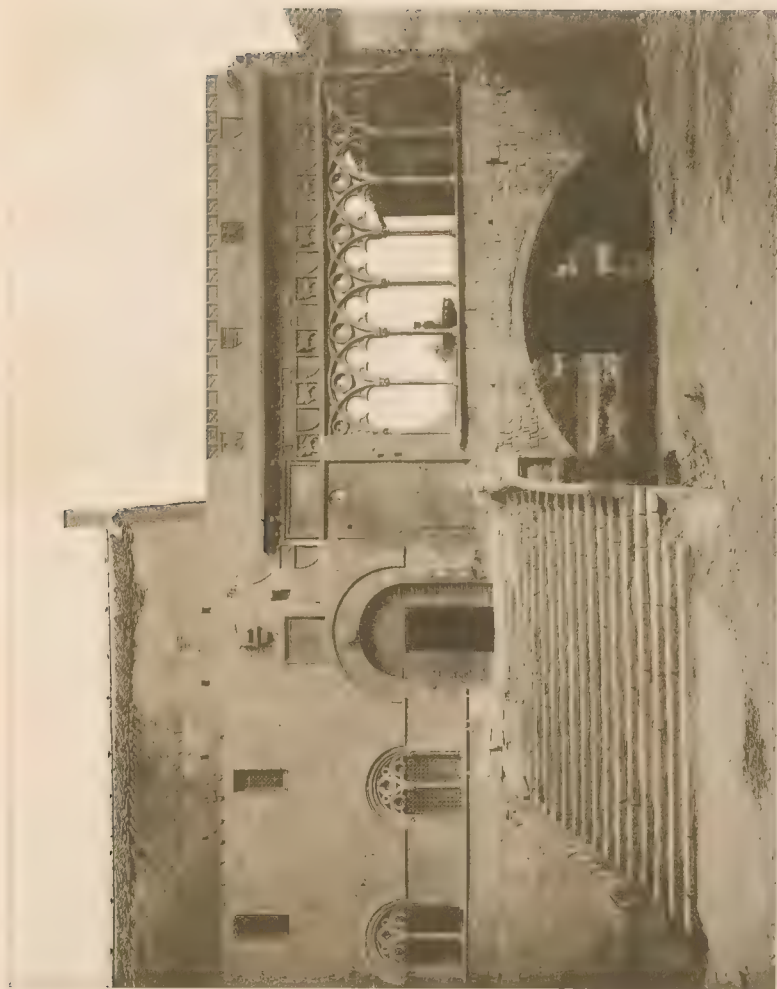
Dal salone una porta, di certo non originaria, dà adito alla loggia. Ivi sorge nel bel mezzo una fontana a doppio bacino con l'impresa dei Della Rovere; a destra, le arcate sono ornate di stemmi simili a quelli che le decorano sulla facciata; a sinistra, donde l'occhio spazia sulla valle, non esiste più che un parapetto, ma le basi di colonne ageminate, ritrovate sulla loggia e rispondenti interamente per profili e per dimensioni a quelle del colonnato di destra, mostrano chiaramente che ivi pure sorgeva una simile serie di archi. Con la sua doppia arcata la loggia doveva in origine mostrarsi ben più sontuosa di quello che ora non sia, ma un restauro delle parti cadute (e specialmente in mancanza di ele-

sarebbe da restituire qualora un esame accurato ne comprovasse veramente l'esistenza primitiva.

\*\*\*

Se il restauro del palazzo papale sarà proseguito, Viterbo riavrà il più bel saggio di quella sua architettura civile medioevale che la rende attraente fra tutte le città. Ma, ahimè già non mancano nemmeno a Viterbo le note discordanti che sembrano volute da uno spirito maligno, per turbare l'illusione che le bizze fontane, le antiche chiese, le melanconiche strade della città, formano all'animo dello studioso e dell'artista! Così, a chi s'inoltra pel quartiere del Pellegrino, nel momento in cui l'allucinazione dell'antico, d'emozione in emozione, si è fatta più viva, sotto gli archivolti e fra le torri degli Alessandri, d'improvviso sorge dinanzi a disperdere ogni evocazione, la falsa e scenografica rinnovata facciata della chiesa di San Pellegrino!

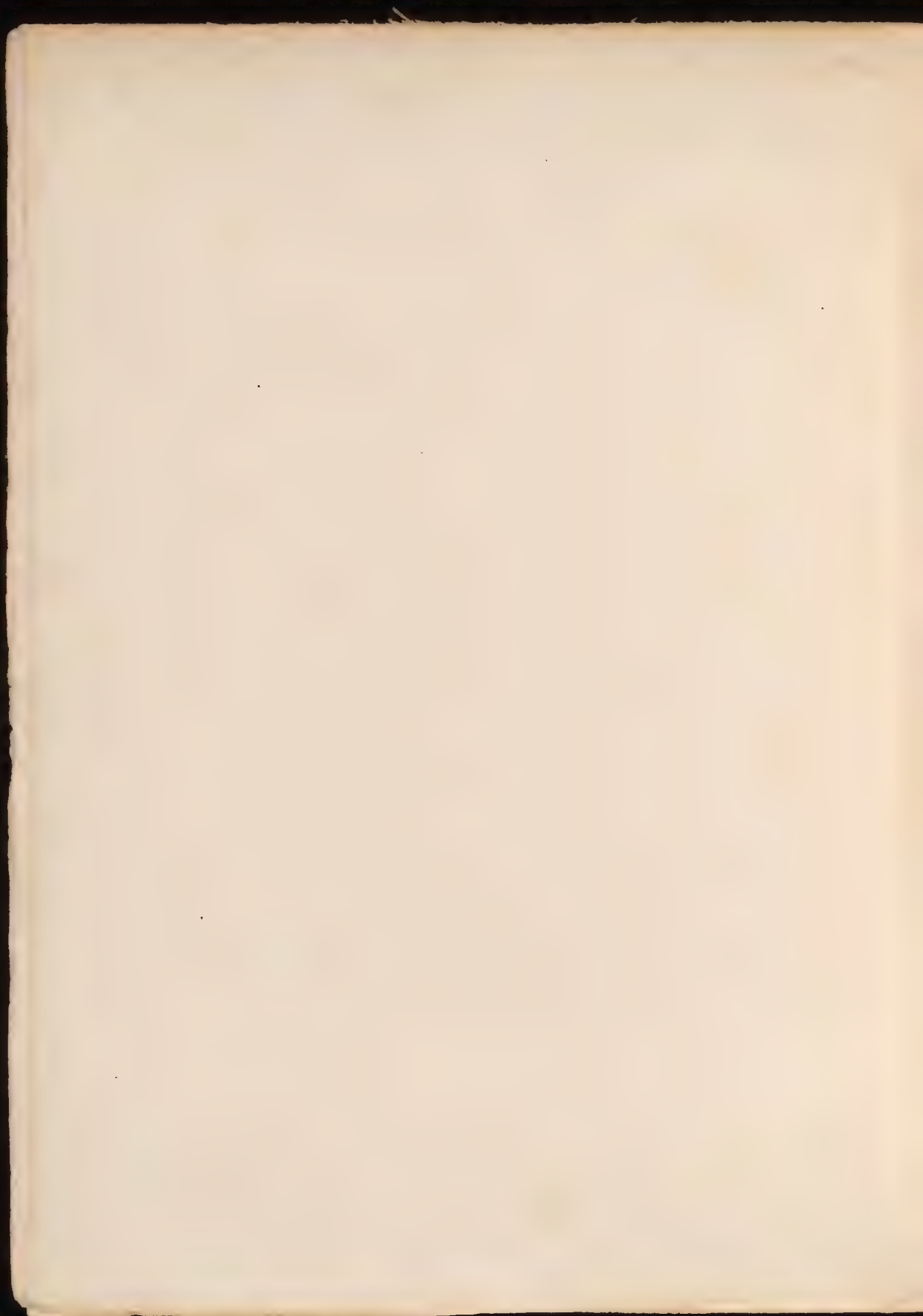




Viterbo: IL PALAZZO E LA LOGGIA PAPIALE (1266-1267)  
(Fotografia del Ministero dell'Istruzione)

IX-XI-XI-XI

Polotrupa Ivanov - Roma



Che dire della chiesa superiore di Sant'Andrea in Pianscarano, con le sue pareti intonacate e dipinte a concii di pietra, col suo mostruoso ciborio, con le sue deformi transenne? Del ciborio di San Giovanni in Zoccoli? Dei mosaici del mausoleo di Clemente IV, in San Francesco? Della bella chiesa di Santa Maria della Verità, pur ora sgombrata dei palchi di una esposizione che vi fu tenuta in tempo immemorabile?

E il Museo Civico non pare ambiente adatto per conservare il capolavoro di Sebastiano del Piombo, la *Pietà*, che proprio nel corpo ignudo del Cristo presenta una non lieve scrostatura! Anche l'*Adorazione del Bambino*, attribuita dallo Steinmann ad Antonio da Viterbo,<sup>1</sup> meriterebbe di essere collocata in luogo migliore.

PIETRO TOESCA

\* \* \*

**Restauro di due quadri di Melozzo da Forlì nella chiesa di San Marco.** — Augusto Schmarsow nel suo «Melozzo da Forlì» attribui per primo al maestro due quadri su tela che conservansi nella chiesa di San Marco in Roma, rappresentanti l'uno San Marco papa e l'altro lo stesso santo evangelista: il primo era esposto sull'altare della cappella del Sacramento, l'altro stava in un corridoio della sacrestia. Tutti o quasi concordemente gli studiosi d'arte s'affrettarono a combattere l'affermazione dello Schmarsow o al più concessero che solo il San Marco papa potesse appartenere al maestro forlivese escludendo assolutamente tale possibilità per l'altro dipinto. Occupandoci in modo particolare delle opere di Melozzo, su cui speriamo di poter presentare tra breve una monografia, potemmo ottenere dalla cortesia del Rev. D. Giuseppe Lauri canonico di San Marco che si calasse il quadro dell'evangelista dal soffitto del corridoio in cui era confinato ad una grandissima altezza, così che non era possibile farsene una qualunque idea, ed esaminatolo da vicino e in buona luce non potemmo a meno di riconoscere la giustezza dell'attribuzione a Melozzo, tanto combattuta da chi non aveva forse mai potuto vedere il quadro che nelle condizioni sfavorevolissime in cui trovavasi.

I due quadri sono dipinti a tempera su tela, quello del San Marco papa fu in tempi moderni tagliato e ricucito su una tela più grande per adattarlo alle dimensioni dell'altare della cappella del Sacramento. Quando noi li esaminammo, erano entrambi in con-

dizioni deplorabili: il San Marco evangelista era stato per così dire restaurato nel XVI-XVII secolo, gli si era dato cioè un beverone, che applicato caldo aveva imbevuto completamente la tela, l'altro pure ridipinto minacciava di fendersi per il pessimo stato della cornice ed era coperto di macchie e di polvere. Fattasi relazione delle condizioni delle due importantissime opere a cui urgeva riparare, il Ministero dell'istruzione pubblica dopo un lungo indugio credè di affidarne il restauro al signor Luigi Bartolucci il quale lo ha compiuto (con una rapidità veramente sorprendente dato lo stato dei dipinti!) in questa ultima estate. Cogliamo l'occasione per presentare le riproduzioni dopo il restauro delle due tele di cui lo Schmarsow non aveva potuto dare che oscurissime fototipie, e per illustrarle brevemente. Il valentissimo critico tedesco suppose che i quadri fossero originariamente dipinti su tavola e trasportati in tela, e credette che servissero come pale d'altare. A proposito dell'Evangelista, rilevando la bellezza della composizione egli scrive che l'impostamento della figura ci chiarisce sulla condizione del luogo in cui era disposto il quadro: esso sarebbe composto in una stretta relazione con l'architettura; sarebbe un lavoro in cui l'artista si trovava a risolvere un tema monumentale, e bene si adattava a Melozzo al maestro delle difficili prospettive. Siccome il santo è rivolto da sinistra verso destra, esso doveva, secondo lo Schmarsow, ornare la parete destra di una cappella in modo che la figura dello scrivente fosse rivolta a chi entrava nella cappella. Lo Schmarsow vuole costruire tutto questo problema architettonico a cui si sarebbe trovato innanzi Melozzo per spiegare la novità del motivo della rappresentazione dell'Evangelista, che non è qui come lo rappresentarono in generale i maestri italiani del Quattrocento, visto di faccia, ma figurato in profilo avanti allo scrittoio. Ma il motivo è invece antico e molto più di quanto si creda; è il motivo che ricorre in tutta la miniatura degli evangelii nel Medioevo e nel Rinascimento: è la posa caratteristica degli evangelisti che rappresentati sui codici nella pagina a sinistra, sono volti appunto da sinistra a destra col viso rivolto alla pagina in cui comincia il testo. E una simile figura quando componeva il quadro di San Marco dovette aver presente Melozzo a cui, come dimostreremo, la miniatura non era sconosciuta. Quello che il pittore ha portato di nuovo qui, non è la disposizione, ma la forza che ha impresso nel volto del santo teologo, la luce viva degli occhi fissi sul rotolo di pergamena su cui va segnando la parola eterna: Melozzo, il possente ritrattista ci ha dato in questa sua opera primitiva una delle sue figure più significative. Ai piedi del santo è assiso il leone con le vivissime pupille a cui il pittore ha dato luci d'oro; sul fondo s'apre una finestra; dietro uno scaffale con libri e un vasetto.

Quanto all'altro dipinto attribuito erroneamente

<sup>1</sup> Dello stesso pittore dell'*Adorazione del Bambino* esistono opere, finora non segnalate, a Viterbo in Santa Maria della Verità (navata destra: *Adorazione del Bambino*; navata sinistra: *San Fabiano vescovo tra San Rocco e San Sebastiano*, le *Stimate di San Francesco*); a Montefiascone (una cappella, in gran parte scialbata, nella chiesa inferiore di San Flaviano); ed infine a Toscanella, nella chiesa del Riposo (una bella tavoletta della *Madonna col Bambino*, attribuita al Perugino).



anche oggi ora al Crivelli, ora al Perugino, ora alla scuola dei Vivarini (Cavalcaselle), è pure di mano di Melozzo, come lo dimostra la fattura e il confronto

legare l'uno all'altro e forse decoravano una stessa cappella, in cui il Santo papa stava sull'altare e l'Evangelista su una delle pareti laterali: è probabile che la



Melozzo da Forlì: San Marco Evangelista  
Roma, Chiesa di San Marco, Sala capitolare

con l'affresco della Biblioteca Vaticana, ma è una delle più deboli opere del maestro. La figura si presenta di faccia ed ha qualche cosa di statuario, ma è fredda, senza movimento, un po' tozza. Lo Schmarsow attribuisce i due quadri alla giovinezza del pittore, assegnandoli al 1470 circa; e scrive che essi si debbon ricol-

cappella fosse la stessa del Sacramento; non aggiunge però se ci fosse ancora per la parete rimanente un terzo San Marco!

Niente ci può far supporre che i quadri fossero prima in tavola, ma un esame accurato ci persuade invece che originariamente erano come ora in tela, e una



Melozzo da Forlì: San Marco papa, Roma, Chiesa di San Marco, Sala capitolare

notizia da noi trovata nell'archivio della chiesa ci assicura senz'altro di ciò. Sempre per cortesia del rev. Lauri, esaminando i libri dei conti della chiesa (purtroppo per un incendio essi cominciano solo verso il 1530) abbiamo trovato un inventario degli oggetti sacri conservati nella chiesa, compilato nel 1534 dal camerlengo. È contenuto nel II volume dei libri cameralli (1535-1536): comincia a carte 642:

*Inventario della chiesa di s.to Marco revisto et conseguaato per me Celso de bellini canonico et al presente camerlengo a Ms. Baccio fiorentino nro sacristano adi x Novembre 1534.*

E nella pagina seguente tra gli altri oggetti è segnato:

*Stendardo co' un Santo Marco.*

Questa menzione di uno stendardo col San Marco non può farci supporre che originariamente le due tele fossero cucite l'una nell'altra come facce anteriore e posteriore di uno stendardo? L'assoluta mancanza di notizie sulle due opere ci persuade della giustezza dell'ipotesi: se esse fossero state esposte su altari nel tempio, certo qualcuno ce ne avrebbe lasciato ricordo, invece è assai legittimo ammettere che lo stendardo conservato nella sacrestia ed esposto solo nei giorni solenni, portato nelle processioni, sia rimasto sconosciuto.

Rinnovandosi in seguito la chiesa, si profitto delle due figure e separatele si adoperarono come quadri d'altare.

Oggi, dopo il restauro, i due dipinti sono stati collocati in condizioni di luce non troppo favorevoli nella sala capitolare.

#### Frammento di mosaico a San Bartolomeo all'Isola in Roma.

— Eseguito di recente la fotografia di un affresco ritrovatosi nella chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina, per cortesia del Rev. Padre guardiano dell'annesso convento, abbiamo potuto riprodurre anche il frammento di mosaico che si vede nel coro dei cappuccini sulla parete che oggi racchiusa da moderne costruzioni formava già la facciata dell'antico tempio, superiormente al portico. La facciata era tutta ornata di mosaici e fu guasta dall'inondazione del Tevere nell'anno 1557: è probabile che la mezza figura del Cristo che oggi rimane sia ancora al suo antico posto. Crediamo utile riprodurla perchè la tavola a colori che ne dà il De-Rossi nei suoi *Mosaici cristiani delle chiese di Roma*, corrisponde al solito così poco alla realtà che quasi non si riconoscerebbe confrontandola con l'originale.

Il frammento presenta molti restauri specialmente nei margini: è probabile che il Cristo benedicente fosse rappresentato seduto in trono circondato forse da apostoli.

Il De-Rossi lo attribuisce alla fine del secolo XII, verso il 1180 circa, anno in cui Alessandro III fece fare importanti restauri al tempio: nessuna notizia storica abbiamo però che ricordi l'esecuzione del mosaico. Il frammento che ci rimane non si può dire che presenti forme corrette, ma ha quella vivacità di colorito che è propria dei mosaici romani cristiani da quelli di Santa Maria Maggiore in poi carattere questo, che è un altro segno oltre quelli iconografici rilevati dall'Ajnalov e da altri, dell'influsso orientale a Roma.

ANTONIO MUÑOZ.



Mosaico del XII secolo. Roma, San Bartolomeo all'Isola



## BIBLIOGRAFIA

*L'Exposition des Primitifs Français*, par GEORGES LAFENESTRE, membre de l'Institut. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904.

Mentre il favore degli amatori dell'arte si rivolge oggi ai primordi dell'arte della Rinascenza, con parzialità forse eccessiva, in Francia, un'accolta d'uomini competenti, sotto l'impero di questa tendenza, si accinse con patriottico slancio, ad invitare il pubblico colto ad una festa che avesse a farlo stupire nella contemplazione di quanto la grande nazione avesse saputo produrre nel campo accennato, contemporaneamente ai grandi Fiamminghi e Italiani. Organizzarono cioè una esposizione, denominata dei *Primitifs Français*, intesa, per quanto le circostanze lo permettessero, a mettere in luce un quadro parlante dello sviluppo dell'arte francese dalla metà del XIII secolo alla metà del XVI circa.

Il volume ora pubblicato, nell'intento d'illustrare la mostra, consistente in un testo di 116 pagine, intercalate da gran numero di buone riproduzioni grafiche, si raccomanda da sé, essendo compilato da persona fra le più autorevoli, qual'è l'onorando direttore della pinacoteca del Louvre, presidente ad un tempo del Comitato ordinatore della mostra per la sezione pitture e disegni. Il modo col quale l'autore vi si è condotto, prendendo di mira essenzialmente le opere esposte, aggiunge al libro il valore di una rassegna storica delle vicende attraverso le quali è venuta svolgendosi l'arte francese nel periodo indicato.

Seguendo l'ordine cronologico, egli rammenta in primo luogo le glorie imperiture della scultura francese, alle quali nessuno vorrà contendere il primato. È la scultura che si collega intimamente alla esistenza delle celebri cattedrali innalzate in varie città, principalmente nel secolo XIII. L'esposizione naturalmente non poteva offrirne che scarsi e frammentari esempi.

Fra questi avremmo desiderato vedere riprodotte graficamente le due mirabili statuette in avorio, rappresentanti l'*Annunciazione* (n. 292 del cat.), improntate della maestà delle statue monumentali decoranti i portali delle surriferite cattedrali e atte nelle loro piccole dimensioni a testimoniare della valentia dei

maestri di plastica francesi del 1200. Quanto alla pittura contemporanea si dovette limitarsi a darne una idea mediante una serie di copie desunte dagli avanzi di pitture murali.

Viene segnalata di poi la formazione di tre scuole distinte di pittura, v. a d. quella di Parigi, quella che viene chiamata franco-fiamminga, che si stende a mano a mano alle regioni della Loira, comprendenti Bourges, Tours, Amboise, Blois e quella meridionale, che ben si potrebbe chiamare franco-italiana per l'influenza esercitata dagli artisti italiani venuti ad Avignone.

Scarso assai tuttavia è il materiale artistico rimasto in codesti primordi, e nella esposizione storica che ne fa il nostro autore c'imbattiamo ad ogni piè sospinto nei punti d'interrogazione, che gli s'impongono inesorabilmente, tanto sono limitate le notizie che pur si vorrebbero avere.

C'è da dubitare poi, che i conoscitori non francesi siano convinti di dividere con lui l'entusiasmo per il valore dei primitivi prodotti nel campo della pittura, come pure a riconoscere l'originalità di quanto nel medesimo campo ci si presenta nel secolo XV. Quando egli, p. es., esalta i meriti di quell'interessante pittore che fu il così detto maestro di Flémalle, chi di noi osservando le sue opere non avrebbe a rimanere colpito innanzi tutto della grande affinità col suo condiscipolo Ruggiero van der Weyden e quindi del suo carattere eminentemente fiammingo? Nelle tempere di Jean Malouel e di Enguerrand Charonton invece chi non avvertirebbe la sensibile influenza degli artisti italiani, — dei senesi in ispecie?

La grande tavola di quest'ultimo pittore, comunque sia, era una delle cose più importanti da osservarsi alla mostra. Intendesi quella del *Trionfo*, o per meglio dire, *Incoronazione della Vergine*, destinata originariamente alla Certosa di Villeneuve les Avignon, dove fu posta sull'altare nel 1454, ed ora ricoverata nel piccolo museo del relativo ospizio. La sua veduta di Avignone nella parte bassa, le infinite figure del Paradiso in alto, nella severità del loro stile ne fanno un'opera affatto eccezionale nel suo genere, che meriterebbe davvero di essere meglio conservata di quanto

vedesi. Quanto a gusto artistico tuttavia, nella disposizione delle figure, dei loro atteggiamenti, dei loro panneggi, qual è quel giudice imparziale che non sarebbe per anteporle un'opera come quella del *Paradiso* dell'Angelico nella Galleria degli Uffizi, dipinto già parecchi anni prima?

E cosa singolare, come osserva il Lafenestre, il vedere, che alcuni anni più tardi un pittore meridionale, Nicola Froment, è venuto ad Avignone fortemente impregnato fin dal principio del realismo fiammingo. La qual cosa si rendeva palese, principalmente nel suo imponente trittico, che in base al soggetto principale prende la denominazione dal *Roveto ardente*.

Dove c'inchiniamo di buon grado alla maestà, senza voler dire al primato, dell'arte francese, si è nella miniatura.

Nominando la quale ci si affaccia sovrano quel Jean Fouquet, il quale alla sua volta nel quaranta magnifici fogli del museo Condé suole rivelare le sue compiacenze per l'arte italiana non meno che per la fiamminga. Nella sua tecnica poi e nel modo di concepire i ritratti non lo si direbbe un diretto seguace di Van Eyck? Che non tutti i ritratti esposti a Parigi, del resto si avessero a ritenere di sua mano ne conviene il nostro autore medesimo.

Forse più di qualcuno di questi gli si approssima una effigie d'uomo attempato, d'una forza d'intonazione straordinaria, appartenente alla galleria di Basilea e che ci piace di sottoporre qui al giudizio dei competenti nella unita fig. 1<sup>a</sup>. Certo non avrebbe fatto cattiva prova del suo valore ove fosse apparsa accanto ai ritratti autentici del Fouquet nella esposizione parigina. Intendiamo il ritratto qualificato per un tale *Pius Joachim*, che sta snocciolando le palline del rosario, dal catalogo di Basilea assunto quale opera fiamminga della fine del xv secolo.

Una delle maggiori attrattive nella sala dove i visitatori solevano fermarsi con maggiore predilezione, erano le due tavole del sullodato pittore, eseguite verso il 1450 al suo ritorno dall'Italia (dove aveva dipinto il ritratto di papa Eugenio IV con due dignitari) per la cattedrale di Melun. Gli storiografi francesi c'informano che formavano un dittico commesso al pittore da *maître Etienne Chevalier*, tesoriere del re Carlo VII, e rimasto in quella città fin verso la fine del xviii secolo, diviso di poi ed ora appartenente alle gallerie di Anversa e di Berlino, essendo pervenuto alla prima la tavola della Madonna col Bambino, alla seconda quella del committente accompagnato dal suo patrono Santo Stefano.

Intorno a quest'opera del Fouquet si sarebbe desiderato qualche maggiore ragguaglio per parte del nostro autore. E in vero, come si riesce a superare certe difficoltà che s'impongono nell'immaginarsi la costituzione originaria del così detto *dittico di Melun*? In onta alla corrispondenza delle dimensioni delle due

tavole, chi nel vederle per la prima volta riunite alla esposizione non deve essere rimasto meravigliato del distacco che esiste fra l'una e l'altra, per quello che concerne, non solo l'ambiente in cui le figure sono immaginate (concepito, si può dire, idealmente dietro alla Madonna, in modo affatto realistico invece nell'altro quadro), ma vie più per la considerazione dell'uso costante a quei tempi di comporre dei trittici e non dei dittici, controponendo là dove sono introdotti i devoti, i maschi alle femmine? Non foss'altro per una certa legge d'euritmia delle linee prospettiche, ci pare infatti che alla parte comprendente il devoto col suo santo avesse dovuto corrispondere in origine quella della sua consorte con una santa dal lato opposto. Nella quale congettura concorrerebbe a rinforzarci la circostanza, avvertita già dal catalogo ragionato che si vendeva all'esposizione, che l'opera del Fouquet a Melun stava appesa al muro precisamente sopra la sepoltura del Chevalier e di sua moglie Caterina Budé, morta nel 1452. Come questa poi era rappresentata insieme al marito in bassorilievo sulla tomba, così è lecito supporre lo stesso si fosse verificato in una parte del dipinto del quale ora si ignora l'esistenza.

Continuatore dell'opera del Fouquet, fra i pittori delle scuole del centro della Francia, pare sia stato fra altri un tale, dotato di qualità non comuni, ma di cui non si conosce neanche il nome, per cui viene semplicemente denominato il *maestro di Moulins*, appartenendo alla cattedrale di quella città il suo capolavoro, ossia un altro magnifico trittico che occupava un posto d'onore nella stessa sala o ora accennata. E qui ci sia lecito porgere le nostre congratulazioni sincere all'egregio signor Lafenestre e alla direzione della galleria del Louvre per avere saputo assicurare al loro museo un'opera squisita di detto autore, in occasione della vendita Somzè, effettuata a Bruxelles il maggio scorso.

In vero non si saprebbe immaginare nulla di più nitidamente personale delle due figure di una Santa Maria Maddalena e di una devota, che formano il tema del quadro, da ritenersi certamente solo una parte di un'opera più complessa, dove avrà figurato la Vergine nel centro.

Come problema da risolversi tuttora ci piace di porgere qui riprodotto (fig. 2.), poi che non lo fece il Lafenestre, un altro quadro attribuito allo stesso maestro e ch'ebbe a trovare il suo posto sulla stessa parete all'esposizione. «Ce petit panneau, osserva ragionevolmente il nostro autore, soigné comme une miniature, chef-d'œuvre de combinaisons linéaires et lumineuses, semble l'œuvre d'un homme moins accoutumé aux grands coups de brosse, et qui résume un peu plus tard, avec une délicatesse supérieure la poésie extraite des ouvrages de Jean Fouquet et de l'anonyme bourbonnais», che sarebbe appunto il maestro di Moulins.

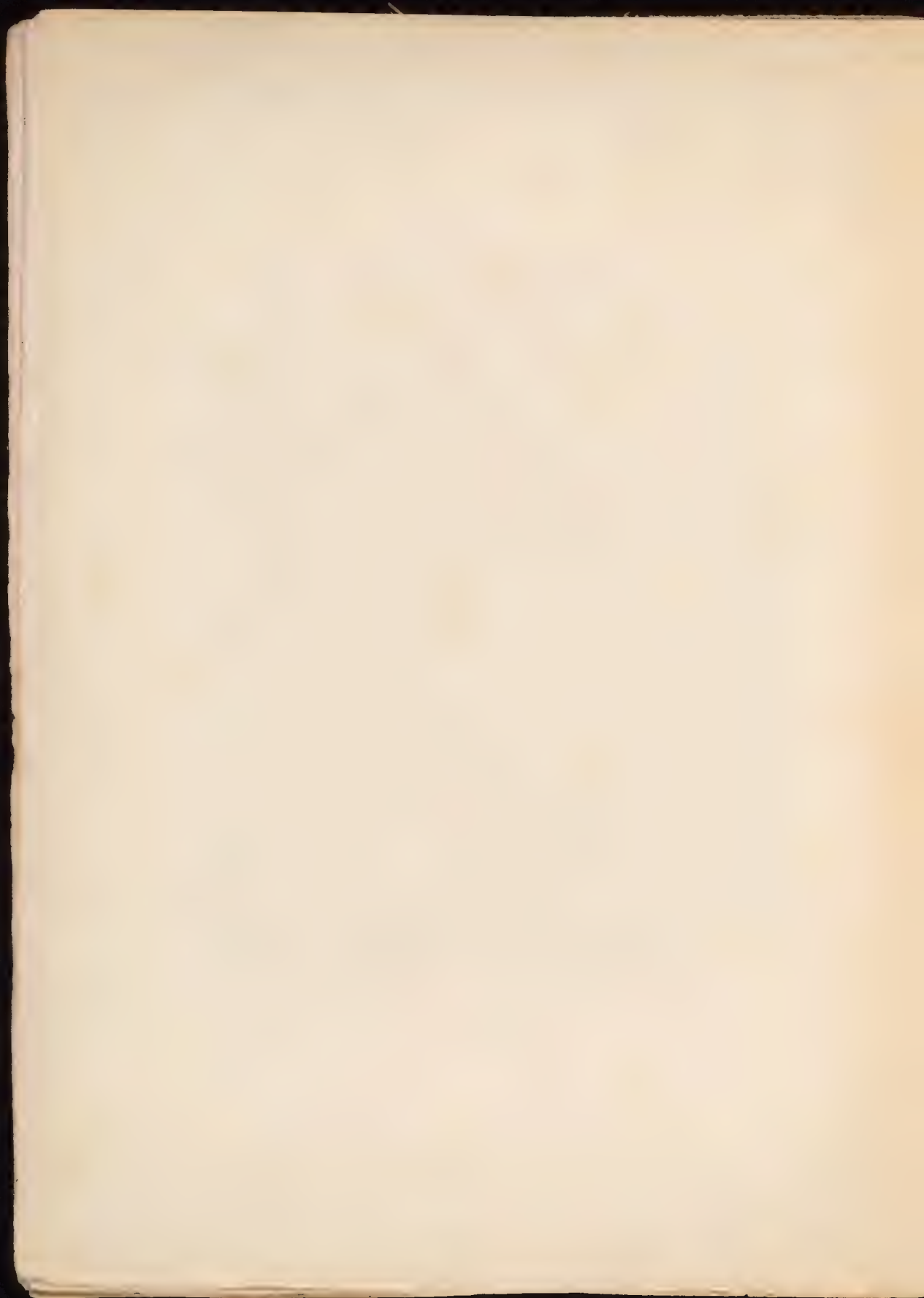


Fig. 1. — JEAN FOUQUET: PIUS IOACHIM  
 Pastle, Gallerie

*L'Espresso*, 1951, N. 11

Foto per Dada, Roma.





Dopo essersi fermato quindi brevemente sul Bourdichon, distinto miniaturista, e su Jean Perréal, per esposizione tanto in una serie di disegni, di cui si vedono parecchi ottimi facsimili nel libro che ci sta



Fig. 2 — Maestro di Moullins: La Madonna incoronata. Parigi, Esposizione dei primitivi francesi

dire che nulla di positivo ci rimane di opere di quest'ultimo, il nostro autore passa ai ritrattisti del xvi secolo, ch'erano abbondantemente rappresentati alla

dinanzi, quanto in un seguito di dipinti. Sono principalmente i due Clouet, padre e figlio, e Claude Corneille, di Lione.

Anche in questa parte purtroppo si naviga nell'incertezza con le attribuzioni, e il Lafenestre stesso apparisce alquanto scettico nell'ammettere le classificazioni adottate dal catalogo. E chiude il suo dire in proposito giustamente con le osservazioni seguenti: «Si délicieuses, si instructives que soient toutes les effigies, peintes ou crayonnées, d'une société cultivée, raffinée, et, dans la fin, efféminée et corrompue, il faut bien reconnaître que l'art du portrait, réduit à cette quintessence n'est pas la représentation complète et puissante des êtres vivants telle que l'avaient comprise Fouquet et le « maître de Moulins », telle que la réalisait alors les Florentins et les Vénitiens et déjà aussi les Flamands et les Hollandais. Pour retrouver des expressions aussi franches et complètes de la réalité, il faudra, chez nous, attendre les Le Nain, Philippe de Champagne, Sébastien Bourdon, Claude Lefebvre, précurseurs d'un retour plus général et plus libre aux instincts naturels du génie français, par Largillière et Rigaud, les Coypel, les Nattier, Watteau, les Vanloo, Chardin, La Tour, les Saint-Aubin et tous les portraitistes avisés et vivants du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

S'augura quindi che una prossima e più vasta esposizione valga a dare un concetto più compiuto del valore e dell'importanza dell'arte francese.

GUSTAVO FRIZZONI.

PAUL VITRY ET GASTON BRIÈRE, *Documents de sculpture française du Moyen âge*. Paris, D. A. Longuet, 1904.

Le riproduzioni d'opere d'arte hanno fatto negli ultimi anni tali progressi da poter constatare una vera rivoluzione nelle pubblicazioni artistiche: alle poche e mediocri incisioni sono succedute le fedelissime riproduzioni di tutte o quasi le opere di cui si parla.

Sinora il numero di fotografie di monumenti italiani superava di gran lunga quello dei documenti artistici francesi. La qual cosa era soprattutto spiacevole per ciò che riguardava la scultura francese. Si affermava che dopo la greca, l'arte gotica francese era stata la più grande del mondo, che aveva ispirato tutte le altre scuole d'Europa: la dimostrazione non s'imponesse ancora con chiara evidenza.

Il museo del Trocadero è stato il primo rimedio contro questo stato di cose. Senza muoversi da Parigi s'è potuto ammirare quanto si trovava a Chartres, Amiens, Reims; e d'allora in poi gli occhi si sono aperti, la causa è stata vinta. Ma era necessario di completare il Museo del Trocadero, che, necessariamente limitato, non poteva far conoscere se non una piccola parte dei nostri monumenti.

Per farci progredire nella conoscenza della scultura francese, P. Vitry e G. Brière hanno pubblicato un album di 1000 riproduzioni dei capolavori scultori, per mezzo di fotografie prese direttamente sugli originali.

Sebbene breve il testo dell'opera è d'interesse eccezionale. Nulla è più difficile a fare e più importante d'una buona classificazione. E qui si ha appunto una classificazione metodica di tutte le opere pubblicate, con la data esatta se è conosciuta e altrimenti con quella approssimativa fissata con una competenza e una erudizione impeccabili: il che ha un valore eccezionale, e un'utilità infinitamente maggiore che non parecchi volumi di vaga letteratura. Queste pagine saranno oramai la guida indispensabile di tutti coloro che vorranno darsi conto dell'influenza che quest'arte ha esercitato sopra tutta l'Europa nei secoli XIII e XIV.

Coll'album Vitry alla mano tentiamo ora di fare con lui il viaggio cui c'invita, e d'abbozzare rapidamente una storia della scultura francese.

In quest'album, che speriamo sia il primo d'una serie, il Vitry studia la scultura romanica e gotica, quella che si può chiamare con una sola parola scultura del Medioevo, e che comincia alla fine del secolo XI e che finisce nel secolo XVI per far posto all'arte del Rinascimento.

Nella storia dell'arte in Europa, durante il periodo cristiano, non c'è una scuola assolutamente indipendente. Il cristianesimo con la sua dottrina e le sue tradizioni dà una profonda unità all'arte di popoli diversi. Quando la Francia al secolo XI si trova nelle condizioni favorevoli allo sviluppo delle arti non crea un'arte totalmente nuova; ma si riattacca al passato, ed ha due sorgenti d'ispirazione, la tradizione dell'arte romana che ha lasciato nel suo suolo e in particolare nella valle del Reno numerosi e magnifici monumenti, e la tradizione bizantina, ancora più viva, che agisce non più soltanto con monumenti antichi, ma con esempi provenienti da Costantinopoli, allora regina del mondo.

Nel secolo XII la prosperità è così grande che la Francia si copre ovunque di nuove chiese. Se vogliamo determinare il loro carattere, noteremo dapprima il movimento artistico della Provenza che ha caratteri particolari. Sia a causa del gran numero di monumenti romani esistenti nella vallata del Rodano, sia a causa delle relazioni della Provenza coi grandi centri commerciali italiani, quali Pisa o Palermo, l'architettura e la scultura sono qui più italiani che in qualunque altro luogo. La facciata della chiesa di San Gilles è dal punto di vista della conoscenza dell'antichità, dal punto di vista dell'impiego razionale di forme romane un monumento assolutamente unico.

Ma quest'arte non ebbe seguito; e non ne poteva avere. L'architettura gotica non poteva crearsi se non s'allontanava risolutamente dal tipo romano; bisognava rinunciare alla colonna che era troppo corta ed alla trabeazione di cui le linee orizzontali s'opponavano a quel movimento ascensionale che stava per caratterizzare la nuova architettura. Il movimento artistico della Provenza resta come il meraviglioso *specimen* di



un'arte che fiorì durante un mezzo secolo e che non ebbe domani.

Fuori della Provenza noi troviamo nella vallata della Garonna una scultura che sa poco di antichità romana e che prende come punto di partenza le forme bizantine, forme che conosce attraverso avori e manoscritti. È un'arte meno calma, meno nobile, ma più espressiva; e si presta meglio a dire delle grandi scene del *Giudizio universale* che diventano in questo momento il motivo favorito degli scultori e che ornano la facciata di tutte le grandi cattedrali. I capolavori

graziose e più gentili che predomineranno a partire dal secolo xiv.

A Chartres vediamo all'apogeo quest'arte di cui l'Italia settentrionale offre numerosi esempi. A Chartres, come a Verona ed a Ferrara, vediamo i personaggi strettamente uniti alle forme architettoniche. Ma a Chartres occorre notare il nuovo partito che cerca l'unità della facciata nell'avvicinamento delle porte e che servi meravigliosamente a far contribuire la scultura ai suoi fini. È lo stesso sistema che vedremo adottato più tardi dagli architetti del duomo di Siena.



Bacio di Giuda (sec. xiii). Parigi, Museo del Louvre  
(dall'antica tribuna della cattedrale di Bourges)

di quest'arte sono i timpani di Moissac, di Beaulieu, di Conques e di Cahors.

Dallo stesso spirito, con semplici varianti di forma, è concepita l'arte della Borgogna che crea i capolavori d'Autun e di Vézelay.

Ma tutte le scuole provinciali, più importanti come di Linguadoca e della Borgogna, o secondarie come dell'Alvernia e di Charentes, dovevano vedere il loro sviluppo ostacolato causa il gran predominio che stava per prendere l'arte dell'Isle de France, corrispondente allo sviluppo dell'autorità reale.

Il punto di partenza dell'arte nuova è il portale occidentale della cattedrale di Chartres (metà xii secolo) dove noi troviamo già in germe tutte le qualità che saranno per molti secoli la caratteristica dell'arte francese: studio sincero della natura, ricerca della bellezza e della ricchezza decorativa, ma soprattutto potenza espressiva, atta a rendere egualmente le idee più nobili e più forti nel secolo xiii; oppure le idee più

Questo movimento creato a Chartres prende in pochi anni una prodigiosa spinta, e gli edifici diventano così numerosi che sembra impossibile di citarli tutti. Nel vedere i monumenti costruiti, le statue scolpite in un secolo, sembra che la Francia possa paragonarsi a quei popoli dell'India e dell'Egitto che impiegavano operai a migliaia per costruire i loro templi e mausolei giganteschi.

Alla fine del sec. xii noi possiamo notare un primo gruppo di sculture che unisce il portale di Chartres e la porta della Vergine nella Cattedrale di Parigi. Il capolavoro di questo periodo era la scultura di Saint Denis, oggi quasi tutta distrutta, ma restano ancora altri esempi ammirevoli di questo periodo al Mans, a Provins, a Sensis e alle due porte laterali della Cattedrale di Chartres.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Credo che non s'abbia a confondere queste porte laterali con i portici che le precedono. I due portici datano della metà del secolo xiii e rappresentano l'arte francese nel suo punto culminante;

L'arte gotica giunge alla sua perfezione con la porta della Vergine della Cattedrale di Parigi. Qui ci troviamo nel primo quarto del secolo XIII; e questo stile



Tentazione d'Adamo ed Eva (sec. XIII)  
Auxerre, Cattedrale

regnerà durante un secolo intiero per finire con le meraviglie di Laon, di Sens, di Bourges, d'Auxerre, d'Amiens, di Reims e di Chartres. Insuperabili capolavori dell'arte francese! Dal punto di vista dell'architettura e della scultura una perfezione che non è mai più stata raggiunta! Noi non possiamo analizzare tutto questo insieme, basterà citare come meraviglia di chiarezza, semplicità, nobiltà, armonia la Morte della Vergine di Parigi, e come grandezza di concezione il Giudizio Universale di Bourges. Quanto alla bellezza di esecuzione se ne giudicherà dagli Apostoli della S<sup>te</sup> Chapelle, dalla contessa Mahaut a Chartres, dall'Angelo di Reims, dalla vita del Cristo della tribuna di Bourges e dalle scene della Genesi di Auxerre.

Le forme create nel secolo XIII dovevano bastare lungo tempo all'ideale francese.

Il secolo XIV le consuma, talvolta fa loro subire diverse trasformazioni. Senza modificarsi ne' punti essenziali l'arte gotica si sviluppa nel senso dell'eleganza, della dolcezza e della ricchezza. Perde la sua rudezza, maestà, potenza, diventa sempre più gentile e formata di motivi graziosi, decorativi.

ma le porte sono anteriori e datano dal principio del secolo, tempo della costruzione della chiesa. Così che la chiesa di Chartres col portale principale del 1150, con le porte laterali del 1200 e i portici laterali del 1250 ci presenta l'insieme più importante e più completo della scultura francese nel Medio Evo.

È lo stesso movimento che si produrrà in Italia, un secolo più tardi (XV); e, come in Italia, sarà il culto della Vergine che diverrà predominante in Francia e farà nascere le più belle opere di questo tempo.

Già, senza dubbio, la Vergine era stata celebrata nei secoli XII e XIII; e abbiamo ammirevoli statue di Madonne di questi tempi a Chartres, Parigi e Amiens. Ma è necessario avvertire che il culto della Vergine prende maggiore importanza e cambia di carattere; diventa più realista, e l'espressione del sentimento materno, con le sue gioie e cure diventa la preoccupazione predominante degli artisti. La Vergine della Porta dorata d'Amiens, della fine del secolo XIII può esser considerata come il punto di partenza di quest'arte nuova che per due secoli coprirà la Francia di capolavori. Il Vitry ha riprodotto più di 30 statue della Vergine appartenente al secolo XIV, fra le quali si noterà soprattutto quella di S. Dié, di Roncevaux e la deliziosa testa del Vescovo di Laon.

Nello stesso tempo, ovunque, ci sono deliziose figure d'Angeli che fanno corteo alla Vergine Maria.

Per conoscere quest'arte occorrerebbe poter riprodurre in dettaglio tutti questi cori d'angeli che decorano le centinature delle grandi porte gotiche e che purtroppo sfuggono un po' alla vista.

Per parlare di queste Vergini ed Angeli bisognerebbe usare delle stesse espressioni di cui ci serviamo per parlare dell'arte di Luca della Robbia.

Nel secolo XV il lusso decorativo giunge ai suoi ul-



Bétraud du Guesclin (1389-1397)  
Saint-Denis, Chiesa abbaziale

timi confini; e per vedere il cammino percorso basta paragonare la facciata un poco nuda di Notre-Dame



di Parigi con la facciata di San Maurizio di Vienna o di San Walfran d'Abbeville.

È questo sentimento decorativo che sussiste fino ai

splendore, un'esuberanza decorativa che non si trova negli analoghi monumenti d'Italia, e che fa del Rinascimento francese un'arte speciale, ben differente dal-



Testa di Vergine (Sec. XIV) Laon, Cappella del vescovo

primi momenti del Rinascimento. E nel secolo XVI, adottando le forme antiche, esso seppe dar loro uno



Testa di Jean Bureau (sec. XIV)  
Amiens, Cattedrale

l'arte italiana e più ancora dall'antica arte romana. Le forme del Rinascimento francese sono antiche, ma lo spirito ne è ancora affatto gotico. Il Rinascimento francese è ancora il figlio del Medio Evo.

Grazie a P. Vitry, tutti ora potranno conoscere questa prodigiosa evoluzione dell'arte francese, evoluzione che ho ora abbozzata, trascurando le ricerche realiste dell'arte del ritratto, e senza aver detto nulla di quell'arte così particolare, così stupefacente di forza che ha creato a Dijon sulla fine del secolo XIV le meraviglie della Chartreuse de Champmoll.

Non abbiamo più che un voto: che il Vitry, incoraggiato dal successo dell'opera sua, ci dia nuove serie che completino lo studio dell'arte francese sia risalendo ai tempi carolingi e merovingi, sia continuando fino alle belle opere del Rinascimento del secolo XVI.

MARCEL REYMOND.

PIERRE GUSMAN: *La villa impériale de Tiber (Villa Hadriana)*. Paris, Fontemoing, 1904, pag. 346.

I cultori dell'arte cristiana primitiva dovrebbero prendere questo libro e il soggetto che esso svolge con tanta ampiezza, come punto di partenza ai loro



studi; per avere prima di addentrarsi nel mondo dei ribelli e dei martiri, lo spettacolo più grandioso che mai abbiano dato di sé l'arte pagana e la magnificenza imperiale onnipossente.

L'imperatore artista aveva ordinato nella sua villa deliziosa ogni più bella cosa che lo avesse colpito nei suoi viaggi, percorrendo l'intero mondo allora conosciuto, associando con larghezza, con eclettismo che si direbbero moderni, l'arte egizia arcaica alla ultima ellenistica; all'orgiastica vallata dell'infame Canopo unendo i miti ricordi delle delizie di Tempe e la serenità del Pecile. L'anima antica ormai troppo complessa, satura di troppo diverse e corrompenti bellezze, senza una fiamma di vita sua, ormai non può che cadere sotto il peso della propria grandezza. Ma gli spiriti ribelli, gli uomini della nuova fede non sapranno da principio nell'arte che imitare i dominatori.

I famosi mosaici di Villa Adriana, conservati al Vaticano, e qui illustrati, con le scene campestri e i pae-

saggi, resi impressionisticamente, non sono forse il prototipo dei musei cristiani primitivi?

Oltre alla topografia della vita imperiale essendo qui minutamente studiati i tesori che, derivando da essa, andarono ad arricchire i musei di tutto il mondo, si può facilmente comprendere quale ampia e bellissima materia sia illustrata dal libro del Gusman. Egli si è giovato degli studi e delle piante del Ligorio, l'architetto napoletano di Villa d'Este che nel 1578 spinto dal cardinale Ippolito II esplorò la villa imperiale, delle piante grandiose del Pisanesi, non che delle stampe pubblicate dal Penna e da molti altri.

L'opera è tutta illustrata da schizzi originali tratti dal vero; che però non sono nè belli, nè si accordano alla severità dell'opera. Vicino ad essi le stampe forti e precise del Pisanesi, meravigliose per rilievo sono di una bellezza imponente che avrebbe potuto servire di modello.

G. FOGOLARI.

**Nota.** — Quantunque il nostro periodico dia venti pagine in più ai suoi lettori, siamo costretti a rimandare al prossimo numero l'abbondante raccolta di cenni bibliografici.

La Direzione,

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

ADOLFO VENTURI, *Direttore* — PIETRO TOESCA, *Redattore.*

Roma. Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45.

# L'ARTE

RIVISTA DI STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA

DIRETTA DA

ADOLFO VENTURI

ANNO VII - 1904

È stato giudicato il migliore periodico di storia dell'arte medievale e moderna tra i tanti che escono in Europa. Un illustre studioso proponeva la ristampa di tutte le annate del periodico, cui collaborano i più insigni scrittori d'arte d'Europa, per formarne il grande e moderno libro dell'arte italiana. Esso rispecchia gli studi nella maniera più ampia e compiuta e ne segue ogni progresso con la maggiore attenzione: non c'è fatto alcuno relativo all'arte italiana che non trovi in questo periodico un esame sereno, non un'iniziativa per il bene degli studi che in esso non abbia plauso e incoraggiamento. La bibliografia storico-artistica è abbondantissima, le notizie da tutte le parti d'Italia e dall'estero sono d'una copiosità senza pari, si dà riflettere completo il movimento moderno nel campo della storia dell'arte. Le illustrazioni nitide e numerose, la veste tipografica splendida conferiscono al periodico una straordinaria ricchezza.

Si pubblica ogni bimestre in fascicoli di circa 80 pagine che formano alla fine dell'anno un magnifico volume corredato da copiosi, minutissimi indici.

## PREZZO D'ABBONAMENTO.

Per l'Italia . . . . . Anno L. 30 \* Paesi dell'Unione postale Anno L. 36

GLI ABBONAMENTI SI PAGANO ANTICIPATI

Gli abbonamenti si ricevono in ROMA dalla Ditta Danesi, in MILANO da Ulrico Hoepli, coeditori dell'ARTE, dagli uffici postali del Regno e da tutti i principali librai italiani e stranieri.

Libri e manoscritti devono essere indirizzati ad A. Venturi, vicolo Savelli, 48, ROMA.

## La Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma

Splendide riproduzioni in tricromia  
dei più importanti quadri della Galleria eseguite dallo Stabilimento Danesi  
di Roma.

I fascicoli sono in vendita presso la Ditta Danesi, via Bagnì, 36, Roma ed i principali librai  
al prezzo di Lire UNA.



MILANO - ULRICO HOEPLI, EDITORE - MILANO

ADOLFO VENTURI

# STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VOLUME I.

DAI PRIMORDI DELL'ARTE CRISTIANA  
AL TEMPO DI GIUSTINIANO

Milano, 1901. **Lire 16**

VOLUME II.

DALL'ARTE BARBARICA  
ALLA ROMANICA

Milano, 1902. **Lire 20**

Recentissima pubblicazione:

VOLUME III.

## L'ARTE ROMANICA

Milano, HOEPLI, 1903

Uno splendido volume di circa 1050 pagine con 900 illustrazioni in fototipografia **Lire 30**

In preparazione:

VOLUME IV.

## IL TRECENTO

---

# Stabilimento Danesi

ROMA - FUORI PORTA DEL POPOLO - ROMA

Si eseguono riproduzioni

per l'illustrazione di opere con i più recenti processi di Fototipia, Fotocalcografia, Zincografia, Tricromia, ecc.

Nolo e vendita di clichés in zinco.